

STUDIA LITTERARIA XLIII.

STUDIA LITTERARIA
A DEBRECENI EGYETEM
MAGYAR ÉS ÖSSZEHASONLÍTÓ IRODALOMTUDOMÁNYI
INTÉZETÉNEK KIADVÁNYA

TOMUS XLIII.

Redigunt:
I. BITSKEY et L. IMRE

**NORMAKÖVETÉS ÉS
NORMASZEGÉS 19. SZÁZADI
ELMÉLETEKBEN ÉS MŰFAJOKBAN**

DEBRECEN, 2005

A kötetet összeállította:
IMRE LÁSZLÓ
GÖNCZY MONIKA

Lektorálta:
NAGY IMRE

E szám szerzői:

BODROGI FERENC MÁTÉ, egyetemi hallgató (DE)
TÖRÖK ZSUZSA, PhD-hallgató (SZTE)
LEE SANG DONG, PhD-hallgató (DE)
KONDOR TAMÁS, középiskolai tanár
BÉNYEI PÉTER, tanársegéd (DE)
KUNKLI ENIKŐ, középiskolai tanár
IMRE LÁSZLÓ, egyetemi tanár (DE)
HOVANECH FRUZZSINA, PhD-hallgató (DE)
TIHANYI KATALIN, egyetemi hallgató (DE)
S. VARGA PÁL, egyetemi tanár (DE)
ÁCS GÁBOR, szerkesztő

ISBN 963 472 940 1
ISSN 0562–2867

Felelős kiadó: DR. NAGY JÁNOS
Felelős szerkesztő: DR. BITSKEY ISTVÁN
Készült a Debreceni Egyetem sokszorosítóüzemében, 2005-ben
Terjedelem: 20,38 A/5 ív
05–343

TARTALOM

I.

BODROGI FERENC MÁTÉ: Pánharmónia – a <i>Poétai harmonistika</i> és az „egyezményesek”	7
TÖRÖK ZSUZSA: Ralph Waldo Emerson Arany János <i>Szépirodalmi Figyelőjében (Adalékok az esszé 19. századi honosításának történetéhez)</i>	27
LEE SANG DONG: A magyar népballadák és a <i>Sösa minyo</i>	42
KONDOR TAMÁS: Világrend, bűn, igazságszolgáltatás (töredékek a tragikumról).....	53
BÉNYEI PÉTER: A Kemény-regények drámaiságának és tragikumának kérdései – kritikátörténeti kontextusban	66

II.

KUNKLI ENIKŐ: A közösségi narratívák és az egyéni önnarratívák összehangolásának esélyei Kemény <i>Férj és nő</i> című regényében	115
IMRE LÁSZLÓ: Buda halála.....	144
HOVANEZ FRUZSINA: Szereplői világok Mikszáth Kálmán <i>Szegény Gélyi János lovai</i> című novellájában	163
TIHANYI KATALIN: A vendégmarasztalás poétikája <i>Világkép és olvasástapasztalat Mikszáth A jó palócokjában</i>	177
S. VARGA PÁL: A narratív sémák szerepe <i>A Noszty fiú...-ban</i>	192
ÁCS GÁBOR: Egy legenda nyomában – Reb Mayer Litvák	209

BODROGI FERENC MÁTÉ

PÁNHARMÓNIA – A POÉTAI HARMONISTIKA ÉS AZ „EGYEZMÉNYESEK”

„A világ elve fel van fedezve!”

Hetényi János

A Poétai harmonistika ma – problémák és módszer

Ha a történeti olvasó kezébe veszi és olvasni kezdi a *Poétai harmonistikát*, mely Berzsenyi Dániel esztétikai tárgyú értekezéseként tárul szeme elé, nyomban megtapasztalja befogadásának korlátait és nehézségeit. Nem tud mit kezdeni bonyolult és furcsa nyelvezetével, költészettipológiájával, antik utalásrendszerével, körülbelül tizenegyféle szépségdefiníciójával, antropológiai-metafizikai felhangjaival, egyáltalán: egész „harmóniás középletű” teóriájával. Hallani véli a szöveg moráját, elhaló, mégis tetten érhető hangjait, de nem fog belőle semmit „válaszként érteni”, nem részesül esztétikai tapasztalatban, dialógusélményben: a sorok nem tudnak általa megszólalni. Az „arisztokratikusan” igényes olvasó ekkor a szövegre kapcsolt kommentárokat hívja segítségül, amelyekben körülbelül a következőkkel szembesül:

A schilleri játékelmélet, a költői szubjektum, valamint a jelkép-allegória és az *ut pictura poesis–ut musica poesis* oppozíciója alapján egy olyan értékeléssel, amely a szöveget szinkron metszetben is európai szintű gondolkodói eredménynek tartja, felvilágosodásunkat lezárónak és romantikus korszakunkat megnyitónak¹, szemben a Berzsenyi-életmű destruálásaként – az európai szintű lírai produktumok után – az akkor már korszerűtlen winckelmanni, felvilágosodott klasszicizmus eszményeihez visszatérő, kényszeredett önigazolásnak elkönyvelt koncepcióval.² Mindkét standardnak mondható állásponttól különbözik Csetri Lajosé, aki minden kapcsolódó munkájában mint az organikus műszemlélet romantikus modelljét az eredeti intenció ellenére markánsan megfogalmazó, korának kiemelkedően színvonalas és egységes rendszerét

¹ SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *A Poétai harmonistica európai háttere*, ItK, 1974/5, 582–588.

² KOCZISZKY Éva, *Berzsenyi Dániel utópikus hellenizmusa*, Világosság, 1984/4, 233–241. Közel hasonló módon marasztalja el a szöveget BARTA János (*Berzsenyi Dániel = Klasszikusok nyomában*, Bp., Akadémiai, 1976), valamint a kritikai kiadás szerkesztője, MERÉNYI Oszkár (*Berzsenyi Dániel*, Bp., Akadémiai Kiadó, 1966). További, ilyen irányú munkák: OROSZ László, *Berzsenyi Dániel*, Bp., Gondolat, 1976; VARGHA Balázs, *Berzsenyi Dániel*, Bp., Gondolat, 1959.

írja le a művet.³ Rendszerszerűséget tulajdonít a munkának Bécsy Ágnes a recepciótörténetben legfiatalabb Berzsényi-monográfiája is.⁴

A szakmai lábjegyzet ad a befogadónak értékítéleti modelleket, hermeneutikai problémákat vázol, keletkezésének számos forrását, a szövegreferenciák hadát tárja fel, mégsem tudja igazán visszahozni a szöveget a múltból, vagy legalább azt elérni, hogy a megértett idegenség horizontváltása familiárisabbá tegye a szöveggel kapcsolatunkat.

Bár a kánonba emelő intenció tetten érhető, a mű csak marginálisan része az intézményes kánonnak, ami nemcsak beszédmódok és architextuális kódok halmaza, hanem – többek között – a hozzáragasztott értelmezés és kommentár rendszere is.⁵ Ez pedig rögzült vagy rugalmas szabályként a befogadást befolyásoló tényező: mint kulturális emlékezet és ítéletalkotási alakzat meghatározott keretben alakítja az elváráshorizontot; „a horizontváltások kánonokból táplálkoznak”⁶. Tehát ha egy szöveg a kánon perifériáin helyezkedik el, az ellenőrizhetőség, rekonstruálhatóság még bizonytalanabb. A „paradigmatikus izotópia”⁷, a megelőző elvárási horizont működik hibásan, a horizontátalakítás aktusa marad el. *A szöveg a történeti átlagolvasóban nem idéz fel megnyugtatóan már korábról ismert elvárásrendszert és játékszabály-horizontot*: a struktúra játéktere és annak határai maradnak egyszersmind ellenőrizetlenek. A történeti távlatból élénk táruló szöveg reflexiók hadának kitett hálózat, diskurzusok fészke, amelyre folyamatosan rakódnak a kánon, a transztextuális és intézményes kommentár rétegei. Ez a szöveg azonban ennek ellenére kicsúszik a kézből. A benne működő horizontok és beszédrendek reflektálhatóak, de még a kommentár segítségével is nehezen szólíthatók meg. Mára tehát a távolság egyértelmű.

A szöveg ilyen „társtalanságát” ideologikusan archiváló egyik „emlékezet”, Kornis Gyula akadémia-története⁸ lehet egyik mintapéldája annak a *zárványossításnak*, amely többek között a *Poétai harmonistikát* is bebalzsamozta, meghatározott narratívába kényszerítve sztereotipizálta egy bizonyos értékítéleti rendbe utalva. Bármely szöveg mindenkori deiktikus világra utalása annak a mikrovilágnak pillanatnyi szituációszerűsége, amely mint kontextus körbeöleli a szöveget, implikációinak, intencióinak eredeti alakulásában. Történetileg

³ CSETRI Lajos, *Berzsényi poétikájának néhány kérdéséről*, ItK, 1977/1, 38–42. ; *Poétai harmonistika = Nem sokaság, hanem lélek*, Bp., Szépirodalmi, 1986, 376–390.; *Berzsényi irodalmi nézeteiről = Egység vagy különbség?* Bp., Akadémiai, 1990 (Irodalomtudomány és kritika), 332–359.

⁴ BÉCSY Ágnes, *Berzsényi Dániel*, Bp., Korona, 2001.

⁵ *Irodalmi kánon és kanonizáció*, szerk. ROHONYI Zoltán [előszó], Bp., Osiris–Láthatatlan Kollégium, 2001, 8.

⁶ *Uo.*, 15.

⁷ Hans-Robert JAUSS, *Irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja = Recepcióelmélet, esztétikai tapasztalat, irodalmi hermeneutika*, szerk. KULCSÁR SZABÓ Zoltán, Bp., Osiris, 1999, 53.

⁸ KORNIS Gyula, *A magyar philosophia fejlődése és az akadémia*, Magyar Tudományos Akadémia kiadása, Bp., Franklin-Társulat, 1926.

távoli szövegnél, ahol ráadásul a jelen felől szokatlan idegenséggel szembesülünk, még inkább felértékelődik az elkészítés *elsődleges kontextusa*, amely az implikációk „döngicsélését” hivatott reprezentálni.⁹ Berzsényi munkájának van viszont egy – a Kornis-narratíva szempontjából előttes, az „elsődleges kontextus” szempontjából pedig utólagos – harmadik lehetséges nézőpontja is, a *közvetett kortárs kontextusé* vagy *egyezményes-kontextusé*, melyben más elbírálásban részesül a Berzsényi-esztétika. E közvetett kortárs kontextus feltárása, hangzóssá tétele, az esztétika optimális elvárási horizontjának megépítése – amely, mint látni fogjuk, jól megragadható és elkülöníthető szölamok és bölcséleti paradigmák versengésének történeteként írható le – ekként nyerhet interpretatív jelentőséget. Ennél a szövegnél különösen fontos a történeti jelen rekonstruálási kísérlete, mert fogadtatása, olvasása gyökeresen más volt akkor. Azért kell (problematizálva) leválasztani róla a történeti távlat redundanciáit, hogy láthassuk korabeli hatását, mely egyben a *Poétai harmonistika* csúcsteljesítménye is volt, mely más, mint jelenünk szakirodalmi ítélete, és mely megmagyarázza, miért lehet oly nagy a kettő közti különbség. A korabeli szövegszituáció és szövegkörnyezet fókuszált felvillantása által válthat át tehát a szöveg idegensége megszólíthatóságba, a tradicionális vizsgálati eredményeket de-konstruáló értékítéletbe.

A Berzsényi-szakirodalom általános viszonyítási pontja, hogy a *Poétai harmonistika* az első magyar nyelvű rendszeres esztétika. Az a tény viszont, hogy az értekezés a *Magyar Tudós Társaság* által szólalt meg először, nem kap kellő hangsúlyt,¹⁰ pedig szinte önműködően jelöli ki azt a vizsgálati társas mezőt, ami keletkezése korszakában őt értelmezte. Ennek a szituációnak a feltárása, az akadémiai beszédrend diskurzus-rekonstrukciója egy nagyobb lélegzetű külön tanulmányt igényelne. Esetünkben csupán megidézéssről¹¹ lesz szó, mely a már említett emlékező „metanarratívával” mégis keretet ad(hat) a *Poétai harmonistika* általános megítélésének felülvizsgálatához, a konszenzuális „bölcselő Berzsényi” képének újragondolásához – annak megértéséhez, hogy mik az okai a szöveg magárahagyatottságának, kedvezőtlen megítélésének, mi az oka annak a zavaró csöndnek és idegenségnek, ami ezt az esztétikát ilyen-olyan mértékben minden olvasatában oly érzékelhetően körüllebegi.

⁹ Vö.: TAKÁTS József, *Nyolc év az elsődleges kontextus mellett*, ItK, 2001/3-4, 316–324.

¹⁰ A kevesek között például Fenyő István reflektál erre hangsúlyosabban kritikátörténeti monográfiájában (*Egyéni és eszményi*, Bp., Akadémiai Kiadó, 1987 [Irodalomtudomány és kritika], 32–40.).

¹¹ Megvalósításakor állandóan szem előtt tartva azt a vizsgálati irányultságot, amelyről Sári László is beszél Takáts Józsefet továbbgondoló tanulmányában (*Érvek az „utolsó kontextus” mellett*, ItK, 2003/1, 96–111.): a történeti megértés szándékakor a vizsgálónak saját jelenbeli pozícióját, az „utolsó kontextust” is reflektíven figyelembe kell vennie a hatástörténeti megelőzöttség, és „összekötött szétválasztottság” gadameri axiómájának tükrében.

Egy talált beszédrend megtisztítása

Hogy kellő távlatból és pozícióból nézhessünk arra a hatástörténeti háttérre és recepciótörténeti beágyazottságra, ami utólag kitölti a *Poétai harmonistikát*, megidézünk egy *reprezentatív emlékezőt*, a már említett Kornis Gyulát, aki mintegy száz évvel a Magyar Tudós Társaság létrejötte után, a magyar akadémiai filozófia történetét írta meg, és mutatta be egy 1926. február 22-én tartott akadémiai ülésen. Szöveghelyeit csak szelektíven közölve is szépen kiformálódik egy messzemenően jelentésszerű ívet kapó „történet”:

...Akadémiánkon egészen az ötvenes évek végéig elsősorban szóhoz jutó filozófia, a Hetényi-Szontagh-féle „egyezményes rendszer”, a philosophus ideálját éppen Széchenyiben pillantja meg. [...] A romantikus naiv lelkesedés a nemzeti politika s a nemzeti költészet megszületése után nemzeti philosophiáról kezd álmodozni. S a harmincas évek végén ez a nagyratörő ábránd bevonul Akadémiánk falai közé is s itt másfél évtizeden keresztül jelentékeny szerepet játszik. E mozgalmat az Akadémia két buzgó tagja irányítja: Hetényi János és Szontagh Gusztáv. Hogy egy ideig ez a tiszteletreméltó, de tudománytalan dilettantismus tekintélyre s hívókra tudott szert tenni, annak okai a korviszonyokban rejlettek. [...] Nem vették észre, hogy a nemzeti sajátos színezet egyáltalában nem érintheti a philosophia logikai tartalmát, igazságérvényét. [...] Jól látja ezt Erdélyi János, aki az ötvenes évek végén hadat üzen a nemzeti philosophiának, mindenkorra el is temeti. [...] *E polémiában tűnik elénk a magyar gondolkodás történetében a logismus első tudatos támadása a psychologismus ellen...* [kiemelés tőlem]¹²

Jól látható, kinek a javára beszél el Kornis az akadémiai filozófia korszakbeli történetét. A tiszta, Hegel filozófiáját követő „logismus” (Erdélyi János) győzelme a pragmatista egyezményes „psychologismus” felett a narratív séma – hogy botladozó, „dilettáns” kezdeti útkeresés után Hegel rendszerének diadala az Akadémia első építő szakmai eseménye.

Nem azt kell eldöntenünk, melyik rekonstruktőr áll közelebb egyfajta történeti igazságtartalomhoz. Azt kell látnunk, hogy a leírás szerint a sajátosan magyar, ún. *egyezményes filozófiai iskola*, az alapvetően kantiánus *nemzetnevelő harmonisztikum* bölcséleti rendszerként uralkodó volt az Akadémián 1837-től 1857-ig, majd elsöpörte a mindig háttérben mozgó alternatív paradigma, a magyarországi Hegel-recepció. A filozófiai befogadástörténet tényein túl a narráció milyensége a döntő aspektus most: amikor Kornis dilettantizmusról, naiv lelkesedésről, „psychologismusról” beszél, akkor a zárványosítás, a kuriózzummá archiválás (pozitivisták) módszerét követi.

A jelenséget Békés Vera elemezte: leírja, hogy a győztes paradigma nem kívánja integrálni elődjét önmagába, „tárgyalási módját” pedig nem is tudná beépíteni (metodológiai inkommenzurabilitás).¹³ Négyfokozatú zárványtípo-

¹² KORNIS, i. m., 7–25.

¹³ BÉKÉS Vera, *A hiányzó paradigma*, Debrecen, Latin Betűk, 1997, 77.

lógijának¹⁴ első fokozatához utalható Kornis Gyula filozófiatudomány-története, amennyiben egyfajta Hegel–Erdélyi-laudáció beszédpozíciójából az immár teljesen elszigetelődött „egyezményes” koncepciót mint kuriózumot, esetleg mint elrettentő példát tartja számon. Az ún. második fokozat is jellemző annyiban, amennyiben azt a normál tudomány mint „őrült beszédet” írja le (amiben azért „van rendszer”), viszont ez a fokozat a valamilyen oknál fogva fennmaradt iskolák vagy irányzatok terepe, ami 1926-ban már messzemenően nem igaz Hetényi és Szontágh egyezményes beszédrendjére. Az egyezményes filozófia tehát elhallgatott egy tudománytörténeti ponton, s a mai napig hallgat egy olyan, egyébiránt a felvilágosult racionalizmus és a logikai pozitivizmus közötti, a göttingeni Georg August Egyetem szemléletmódjával fémjelvezhető – lényegében a „romantikus relativizmus” címkét viselő – korszak részeként, amit a paradigmaticusan szembenálló utólagos tudományelméleti alternatíva, a pozitivizmus „erős” beszédrendje egyszerűen likvidált a tudományosság új kritériumai által teremtett „komoly” diskurzusok köréből, komikussá, különössé téve azt egy *logismus-psychologismus* dichotómiában.

Ez a „travesztált” beszédrend azonban (és szempontunkból semmiképpen nem mellékesen) elsődleges értelmező és recepciós tere Berzsenyi Dániel esztétikai értekezésének. A bebalzsamozott egyezményes diskurzus, valamint a *Poétai harmonistika* ilyen összekapcsolása már joggal vetheti fel a megértett idegenség horizontváltásának ígértét. Az állítás igazolásához azonban nagy vonalakban meg kell jobban ismernünk a magyar egyezményes iskolát, melyről a primer szövegeken kívül leginkább (és jellemzően) a filozófiai szakirodalom és a „Kornis-narratívák” tudósítanak.

1830–31-ben létrejön a magyar tudományos-kulturális centrum, az intézményes Magyar Tudós Társaság. 1837-ben ezzel a kérdéssel hirdet pályázatot: „Tudományos művelődésünk története időszakonként mit terjeszt élénkbe a philosophia állapotja iránt; és tekintvén a philosophiát miben s mi okra nézve vagyunk hátrébb némely nemzeteknél?”¹⁵ A gyakorló református lelkész és polihisztor, Hetényi János egy filozófiai rendszer felvázolásával válaszol pályairatában (*A magyar philosophiai rendszer történetírásának alaprajza*). Konstellációjának neve *kalobiotizmus*: életszépítés-élettudomány. Ekkor még csak artikulálódó rendszere 1841-es székfoglalójában már készen áll. Benne az *egyezményi vágy* pszichológiai alapidetermináltsággá válik, a józan középser praxisorientált *szókratizmusa* pedig nemzeti jellegű bölcselletté lesz: *nemzeti bölcsélet* kell – az *egyezményes filozófia*, mely harmonizmusával egyensúlyt teremt a nyugat elméleti és a kelet gyakorlati irányú bölcsellete között. Kezdetét veszi az egyezményes diskurzus.

A legelső hazai filozófiai vitában Hegel magyarországi követői ellen az éledező irodalomkritika, és az (alapvetően kantianus) egyezményesek formálódó tábora is részt vesz. Végeredménye pedig ez utóbbiak meggyőzőnek tűnő győ-

¹⁴ A zárványtipológia, valamint a továbbiak tekintetében lásd *uo.*, 44–80.

¹⁵ PERECZ László, *A „nemzeti filozófia” születése*, Gond, 1992/2, 30.

zelme. Bár a hegeli esztétika pezsdítőleg hatott, a polémiaát elvesztette. 1840-ben ezért győzhet Szontágh Gusztáv munkája, *A magyar filozófia alapelvei és jelleme*, kiváltva Bajza és Toldy rokonszenvét is, konfliktusmentes, egyeztető irányultságát az esztétikára is kiterjesztve. Szontágh Gusztáv egész egyszerűen fényes (akadémikusi) karriert fut be.¹⁶

A Hetényi-pályamunkával születő kört erősíti a két évvel később megírt Szontágh-opus, a *Propylaeumok* is. Mindketten „ugyanazzal” dolgoznak, hivatkozni kezdenek egymásra; végeredményben kettejük szimbiózisa az *egyezményes „iskola”*¹⁷. Hetényi inkább életszépítésről beszél, Szontágh inkább nemzeti filozófiát szeretne.¹⁸ Hetényi kozmikus elvéből tulajdonképpen Szontágh csinál rendszert, filozófiai kérdésekre (is) érdemileg válaszolni kívánó ambícióval. Egyikük sem mozog csupán a filozófia berkeiben; esztétikai (Szontághnál: *A művészet kútforrásai, elemei, kellékei és viszonya az élethez*, 1846), irodalomkritikai, antropológiai, társadalmi dimenzióik egyaránt relevánsak. Mindketten polihisztor-habituussal bírnak, Szontágh dinnyetermesztő, lovaskapitány, filozófus, kritikus, Hetényi lelkész, tudós, bölcselelő. Kettejük leglényegibb külső közös pontja Széchenyi István. Maga az Akadémia is széles felületen azonosul alapítójának és alelnökének általános koncepciójával, ez pedig a korszak legnagyobb ideológiai-politikaelméleti alternatívája: a liberális *érdekegyesítési* modell. Hetényi külföldi utazása alatt ébred rá a hazai állapotok elmaradottságára. Széchenyi reformszándékai őt is érdeklődővé teszik, és 1826-ban levélben keresi meg, felajánlva szolgálatait. „Kapcsolata a gróffal döntően befolyásolja gondolatait és tetteit a továbbiakban. Benne látja azt az embert, aki eszményképét, a gyakorlati bölcselelőt megtestesítheti. [...] Széchenyi tehát ihletőjévé vált Hetényinek.”¹⁹ A legtöbb munkájában példaként említi őt, egyik akadémiai felolvasását direkt neki szenteli²⁰; valószínűleg Herder hatása is egyfajta Széchenyi-recepción²¹ keresztül oly kimutatható nála, tehát Széchenyi nézeteivel már jóval akadémiai pályaszakasza előtt megismerkedett, és példaértékű viszonyítási pontjává vált gondolkodásának.

¹⁶ L.: Szontágh Gusztáv irodalmi bírálatai, szerk. DÉKÁNY Andor, Bp., Sárkány Nyomda, 1929, 3–19.

¹⁷ PERECZ, i. m., 31.

¹⁸ Olyannyira, hogy csak nemzeti filozófiákat ismer el, és keményen elítéli az annak univerzalizmusáról beszélő pátytársait, különösen a hegelianusokat. (PERECZ, i. m., 33.)

¹⁹ SZABÓ Z. Zoltán, *Tudós Hetényi János, a dilettáns*, Magyar Filozófiai Szemle, 1989/2–3, 186.

²⁰ HETÉNYI János, *Gr. Széchenyi István, mint nemzeti nagynevű bölcselelőnk jellemzése*, Akadémiai Értesítő, 1850.

²¹ A korban politikusként Széchenyi foglalkozott kiemelkedően Herder eredményeivel. Hatékonyan építi rendszerébe a „fiatal és öreg nemzetek” Magyarországon jelentőssé váló koncepcióját, az objektum-szubsjektum viszonyban a tevékeny oldal szerepét, vagy éppen az organikus fejlődés forradalmaktól óvakodó viszonyulását. (RATHMANN János, *Herder eszméi – a historizmus útján*, Akadémiai Kiadó, Bp., 1983, 136.)

Szontágh 1835-ben már barátja Vörösmartynak, Bajzának, Toldynak, különösen Czuczor Gergelynek. Velük jelenik meg először Széchenyinél, mikor a nagygyűlés alkalmából vendégül látja az akademikusokat. Közelebbi összeköttetésbe azonban csak 1845 telén kerülnek egymással. Széchenyi – röpiratainak hatástalansága miatt – őt kéri fel vezércikkek írására a *Jelenkor*-ba²². „Szontágh személyesen is többször találkozott Széchenyivel. Ebédre, eszmecserére jöttek össze Taschner, Széchenyi volt titkárja, Kemény Zsigmond és Szontágh Gusztáv. Kemény és Széchenyi mindig kitüntető megbecsülést tanúsítottak Szontágh iránt. [...] S valóban, Széchenyi gyökeresen reformáló törekvése mindenben egyezett Szontágh egész gondolkozásmódjával.”²³ Bár a narratíva laudálva jeleníti meg „hősét”, annyi bizonyos: kettejük kapcsolata mindenképp kölcsönösen szoros volt.

A filozófiai szakirodalom szerint az egyezményes diskurzusnak két változata rekonstruálható, melyek közt 1848–49 a cezúra. „A forradalom előtti időszakban nézeteik azonossága a harmónia elvének hangsúlyozásában s a filozófia nemzeti jellegének és céljának követelésében mutatkozott elsősorban, de a legfontosabb kapcsolódási pontjuk filozófián kívüli. Ez a pont az ún. *politikai szintetizmus* elmélete, amely Széchenyi gyakorlati munkásságához kapcsolódva a reformok rendszerét fejti ki: az Akadémiában való kedvező fogadtatásnak, a filozófia nemzeti jellegének követelése mellett, minden valószínűség szerint ez adja a magyarázatát.”²⁴ Az első korszak a provokatív programhirdetés ideje, a pozíciók elfoglalásáé – fűszerezve a Hegel-polémiával –, a második pedig a magukat biztonságban érző filozófusok pozitív korszaka, amikor elméletüket rendszeres iskolává próbálják alakítani, az „idegenmajmolás” után megalkotni és hatékonytá tenni az egyetlen *magyar nemzeti filozófiát*. Ezt a második korszakot segítette a dualista hivatalosság is, amennyiben a szontághi megfogalmazások erősen korreláltak annak erkölcsre, művészetre, vallásra vonatkozó megfogalmazásaival.²⁵

A tekintélyes kortárs hatalmi támogatottság ellenére azonban nyomát is alig találjuk mára a Magyar Akadémia harmónia-beszélgetésének. A „második korszakban” már tapasztalhatók a szétesés jelei is: Kiss Endre tanulmányában bomló harmóniáról, meghasonlott nemzeti eszmékről, filozófiai vákuumról, európai szinten is felgyorsult, egymást váltó filozófiai konstellációkról beszél. Paradigmaváltásról.²⁶ Szontágh Gusztáv 1858-ban meghal; *azóta* nincs egyezményes diskurzus?

Kant mellett hatott tehát egy másik gondolkodó is, akinek magyarországi hatása szintén jelentős erővel bírt, és már ’48 előtt versenyre kelt vele. Világos

²² DÉKÁNY, *i. m.*, 12, 18.

²³ *Uo.*, 18.

²⁴ SZABÓ Z., *i. m.*, 203.

²⁵ KISS Endre, *A magyar filozófia fő irányai a szabadságharc bukásától a kiegyezésig*, Magyar Filozófiai Szemle, 1984/1–2, 37.

²⁶ *Uo.*, 27, 35, 28.

után szintén nem egyértelmű, ki tölti be a „szellemi vákuumot”. Hetényi már 1843-ban így retorizál:

Mi is, magyarok, hagyjuk magára ezen módszert, azon Fichte-, Schelling- és *Hegel-féle* [k. t.] módszerekkel együtt, melyekben, mint derék Szontágh Gusztáv megjegyzé, „a német szemlélődő filozófia képtelenségeit kimerítette”.²⁷

A Hegel-polémiában visszatérő bírálat annak magyarra fordított érthetetlen-sége, eszméinek reflektálatlan utánzása, egyáltalán a rendszernek – amely „homályban mélységet kereső philosophia” – a tarthatatlansága. Szontágh 1849 után így beszél:

A Hegel-féle szemlélődés [...] erőszakot gyakorlott mind a gondolatn mind a nyelven.²⁸ [...] Taubner, Szeremlei, Térey Hegel philosophiáját hirdették, de követőkre nem csak nem találtak, hanem ezen korunk szellemével ellenmondásban álló philosophiájukkal magokat is eltemették, legalább e perczig értéssemre nem esett, hogy azon tul még valamit irtak volna. [...] [Hetényi] ezt *iskolai philosophiának* nevezi, szemére lobbantja, hogy „az életet bölcsesség és szépségre vezérteni kellő philosophiát *tébolydai kórházzá* teszi”.²⁹

Jól kiolvasható a sorokból az az alapvető szembenállás, amellyel az egyezményes szólam viseltetik legnagyobb riválisával, a magyarországi Hegel-recepcióval szemben. A két beszédrend élete egymás relációjában polémiaaként, személyeskedő vitaként rekonstruálható a '40-es, '50-es években. Az egyezményes paradigma próbálja hatástalanítani a hegeli alapállást, ennek ellenére sokat foglalkozik a Hegel-kérdéssel, számol vele, és minden alkalmat megragad kiutasítására a „nemzeti tudományosság” játékeréből. Szontágh 1855-ös dolgozata, *A magyar egyezményes philosophia ügye, rendszere, módszere és eredményei* különösen sok helyen aktivizálja a hegeli oppozíciót. Ez az írás összegző szándékú, programiratként is értelmezhető, eredetigazolással, önhistorizálással, a saját tábor, illetve a szembenállók enumerációjával, fogalom- és módszerleírással, önjellemzéssel, az eredmények katalógusával. Ez év után is találhatók epés utalások Hegelre, de már nem olyan koncentráltan. Koncentráltan harsan fel viszont az ellendiskurzus hangja: prezentálja az iskola kritikáját, és alternatívát ad saját koncepciójának felvázolásával. Ez az 1857-es szöveg önmaga elég ahhoz, hogy eldöntse a „harcot”. Ehhez viszont az kell, hogy a mögötte álló beszélő *Erdélyi János* legyen.

²⁷ HETÉNYI János, *Egyezményes élettudomány* (Tudománytár, 1843) = *Részletesb jellemzése a harmonistica philosophiának* (Dokumentum), Magyar Filozófiai Szemle, 1989/2–3, 242.

²⁸ SZONTÁGH Gusztáv, *Az egyezményes elv alkalmazása*, Új Magyar Museum, 7. folyam/II., 1857, 429.

²⁹ SZONTÁGH Gusztáv, *A magyar egyezményes philosophia ügye, rendszere, módszere és eredményei* = *Elmész (Szemelvények a régi magyar filozófiából)*, szerk. VÁRHEGYI Miklós, Veszprém, Pannon Panteon, 1994, 104, 121.

A herderi³⁰ alapvetésű Erdélyi a szabadságharc után alakította ki hegeliánus felfogását, bár lényeges hatását már 1845-ös *Vörösmarty Mihály minden munkája* című írásában észlelhetjük³¹. És bár a hegeli tanok transzformációjára kényszerült, valamint konklúziói is mintájától elhajlónak mutatkoznak³², a „spirális fejlődés” magyarországi recepciójának elsőszámú befogadójaként írhatjuk őt le. Tudható, hogy épp abban az évben választja tagjai közé a *Magyar Tudós Társaság* költői munkásságának elismeréseként, amikor megjelenik Szontágh *Propylaeuma*. 1857-re közéleti hatalmasság, kritikusi és irodalmi szaktekintély. Ez a horizont és beszélői habitus mondja:

Meddig állt ellen Szontágh Gusztáv a legújabb filozófiai mozgalmaknak, mindenki tudja, ki olvasá a tudományos irodalmat. Ugyanis nem volt alkalom, kisebb vagy nagyobb értekezésben, tudományos vagy vezércikk alakban, hogy földig ne verte volna Hegelt s más újabbkori bölcsészeket. [...] [E] Kedvtelésében soha és senki sem háborítá, mert a hegeli bölcsészetnek csak egy védője sem állott fel cáf vagy megtorlás végett, s utoljára egyedül monologizálván örökre, maga is elhitte, hogy igaza van mindenkben. [...] a bölcsészet tárgya a *gondolat*; mi egyenlően fejlődik minden népnél [...] Mi játszik hát oly liderci játékot bölcsészeinkkel, hogy mint Hetényi, úgy Szontágh is ekképpen tanítanak: van egyéni, van nemzeti és van világfilozófia? [...] *Nem! A bölcsészet többé nem ily szempontból felfogható* [kiemelés tőlem].³³

A szöveg túlnyomó része polemikus modalitású, a vitatkozó felek azonban egyértelműen aszimmetrikus viszonyban jelenülnek meg. Ez nem a hegeliánus részről történő retorikai fogás, ez az akkor már reális alapállás – azzal együtt, hogy Erdélyi egyben magával is hadakozik. A Hegelt Herder felől olvasó gondolkodó eszmerendszerében a filozófia egyetemessége korántsem olyan egyértelmű, mint látszik. Éppen ezért erősíti fel az ellenérveket ilyen gunyoros méretekig, ezért látszik így: „Hetényit voltaképpen nem képes komolyan venni Erdélyi”.³⁴ Hatástalanítja az egyezményesek minden konstitutív elemét (praxisorientált metódus, nemzeti jelleg, importált eklekticizmus), nevesítve a két operátort, Hetényit és Szontághot; ráadásul meggyőző mérték-

³⁰ Eredendően más szempontból fogadta be Herder tanait, mint Széchenyi, vagy akár Döbrentei. A „kiszakadás-elmélet”, tehát alapvetően a népiség kérdésköre, és ennek bővebb kontextusa lett operatív irányultság Erdélyi Herder-applikációjában. (Vö.: S. VARGA Pál, *Erdélyi János irodalomtörténeti koncepciójáról (I.)*, It, 2000/1, 15.) Úgy tetszik, sokkal inkább ez a fajta herderizmus volt jellemző Magyarországon, mintsem például sajátos közéletelvének alkalmazása.

³¹ *Uo.*, 25.

³² „Hegel esztétikájának legkomolyabb kihívása az volt, hogy Hegel – nagyrészt a német viszonyok alapján – lezártnak minősítette a művészet korszakát.” – S. VARGA Pál, *Erdélyi János irodalomtörténeti koncepciójáról (II.)*, It, 2000/2, 189; „Mindent egybevéve: Erdélyi művészet- és irodalomtörténeti koncepciója hegeli alapokról indult, ám a Hegelével ellentétes következtetéshez vezetett.” – *Uo.*, 198.

³³ *A hazai bölcsészet jelene, Erdélyi János válogatott művei*, vál. T. ERDÉLYI Ilona, Bp., Szépirodalmi, 1986, 787, 788, 800, 801, 808.

³⁴ KISS, *i. m.*, 43.

ben informáltabb ellenfeleiről, mint amazok órája – minden tekintetben fölény. Ezzel ér véget az Akadémia által kanonizált *nemzeti harmónia-beszélgetés* húsz éve.

A hatástalanított bölcseleti harmónia-diskurzus azonban mindennek ellenére örökösen hagy egy nyelvezetet, mely visszaidézhető. Hetényi így beszél akadémiai székfoglalójában:

A világ elve fel van fedezve!, és ez a harmónia vagy egyezmény, ez teszi belső lényegét mind a testi, mind a szellemi lényeknek!³⁵ [...] ez a harmónia, melynél nem ismerünk magasabb eszmét [...]!³⁶ [...] érzékek és érzelmek művelése, arányba hozása, egymás általi megerősítése főfeladata és iránya harmonisztikáinknak – mégpedig a tudomány ösvényén –, mivel így érődik el a széppemberriség, mely egyedül lehet rendeltetésünk. [...] A szép eszméje ekként bizonyosan nem egyéb, mint egyezmény.³⁷

Pályatársának, Szontágh Gusztávnak hangja már a vezető pozícióban álló diskurzus vezérszólama:

Minden nemzeti philosophiának kutfeje, ezt utóbb be fogom bizonyítani, a nemzet saját szelleme, s ha az egyezményes rendszer, mint kiviláglik, csak ugyan sajátlagos magyar philosophia: úgy más kutfőből nem is eredhet, mint saját nemzeti szellemünkéből. [...] Sajátságos jellemét, ez feleletem, képezi fő elve, az egyezmény (harmonia) [...] És érett fontolóra vévén a kérdést, mélyen meggyőződtem, hogy *Hetényi egyezményes rendszere nemcsak egyedül lehetséges való-eszményi rendszer* [kiemelés tőlem] leghelyesebb kifejezése, hanem maga a tőlem keresett s megállapítani ohajtott magyar philosophia is, mely sajátlag a nemzet bölcselkedési szelleme által fejlődött ki.³⁸ [...] belső életünk törvényes fejlődésének bélyege, szabálya, öntudatunk szerint, az egyezmény, egyezménye minden munkásságunknak, legyen az gondolkozásbeli, érzési, vagy akarati.³⁹

Összeolvasva a két szövegvilágot könnyen látható, hogy lényegében ugyanarról beszélnek, azonos nyelven. Sajátos regiszterei a bölcsészeti (II.) osztálynak, melynek struktúrájában hemzsegnek a „harmóniás”, „egyezményes” idiómák. Annak a paradigmatisz beszélőnek, amit a fenti citátumok idéznek meg, és amely médiumként közös nyelvi kódot formál, mikroszinten, sajátágosan a *szintetizmus* (*harmóniázás, egyeztetés*) relációrendszere az episztéméje. A „harmóniázás” ismeretelméleti diszpozíciója és nyelvi alakzata formálja tehát a Szontágh-iskola általános gondolkodási rendszerét; ez az a metakontextus,

³⁵ HETÉNYI János, *Az ész és a philosophia fölségéről*, Magyar Tud. Társ. Évk., 1840–42, 58–59.

³⁶ HETÉNYI János, *A társadalmi élet szépsége az egyezménytan világánál*, Magyar Tud. Társ. Évk., 1842–44, 28.

³⁷ HETÉNYI János, *Egyezményes élettudomány*, i. m., 209, 228.

³⁸ SZONTÁGH Gusztáv, *A magyar egyezményes philosophia ügye, rendszere, módszere és eredményei*, i. m., 104, 107, 109, 117, 124, 129.

³⁹ SZONTÁGH Gusztáv, *Eszmecsere az egyezményes bölcsészet körül Szalai István úrral*, M. T. Ak. Ért., II., 1857, 151.

mely a szakmai utóéletben a *harmonisztikák kora* elnevezést kapta,⁴⁰ mely adott diskurzuskeretben érvényesítette tudását a magyar „*harmonia episztémében*”.

Ennek a keretnek az előzetes építőelemei pedig az antik bölcelet harmónia-módozatai gyakorlatilag minden teoretikusnál, a „józan közepszer” etikához kapcsolódó, pragmatikus életvezetési eszméje elsősorban Fáy Andrásnál⁴¹, az ehhez (is) kapcsolódó „organikus erők” középfogalmának Herder-applikációja Döbrentei Gábornál⁴², a göttingeni német egyetem *neohumanista* szemléletváltásának hatása Teleki Józsefnél⁴³ és általánosan a pesti esztéta-professzor Schedius Lajosnál, a winckelmanni neoklasszicizmusból és a kanti erkölcsfilozófiából gyúrt eklektikus katedra-esztétikák, elsősorban *Wilhelm Traugott Krug* szintetizmusa legtöbb kantiánusunknál, például az erdélyi Köteles Sámuelnél,⁴⁴ aki már átvezet a mindezeket összefogni és rendszerezni kívánó Hetényi Jánoshoz és Szontágh Gusztávhoz.

A harmónia fogalma tehát az, ami közös eleme a *német vegyes bölceleti recepció* fenti szövegekben körvonalazódó alakulásának. A földrajzi és diszciplináris értelemben is különböző magyarországi műhelyekben létezik egy olyan változata a *másodlagos bölceleti mixtúráknak*, amelyben a harmónia *munkafogalom*má lép elő. Az ezen alapirányultságokat a *pánharmóniáig* vivő egyezményes diskurzus azonban nem talál folytatókra: mintegy hatvan év múltán Kornis Gyula Erdélyi János beszélői attitűdjét meghaladva bírálja azt; a már Erdélyivel megkezdődő zárványosítást a Kornis-narratívában lényegében készen találjuk azzal az eredményességgel, amely a mai napig befolyásolja az olvasók szemét. Ennek érzékletes példája Szegedy-Maszák Mihály vonatkozó passzusa a *Magyar művelődéstörténet* című kézikönyvben a külföldi recepciók (Kant, Fichte, Hegel) taglalása kapcsán: „Önálló bölceleti felfogásra csak az úgynevezett »egyezményesek« törekedtek, akik közül a református Hetényi János, valamint Szontágh Gusztáv volt a legnevezetesebb. Talán leginkább Szontágh *Propylaeumok a magyar filozófiához* (1839) című kötete

⁴⁰ KISS, *i. m.*, 42.

⁴¹ Központi regényében, a *Bélteki házban* központi alakjával mondja: „A tág teremtés harmóniájának érzetét bírni, s annak legnemesb alakjaitól kivont ideáli széppel barátkozhatni – mily gazdag, mily nemes örömforrás!” (FÁY András, *A Bélteki ház*, I., Bp., Franklin-Társulat, 1908, 101.)

⁴² Döbrentei az *Eredetiség s Jutalom Tétel* c. írásában a zseni kapcsán ír „harmóniásan”. Részletes elemzését lásd: CSETRI Lajos, *Egység vagy különbözőség?*, *i. m.*, 301–311.

⁴³ „A ’természet’ szépségeit pedig két különböző képpen követhetjük felemelkedéssel: vagy tudni illik a’ természetet a maga valóságában veszszük, annak szép oldalait ki keressük, azt szép *egy hangzatba (harmonia)* [kiemelés tőlem] hozzuk, és szemünk eleibe teszszük, vagy pedig a’ természetet magát rúházzuk fel különös szépségekkel, és azt úgy festjük...” (TELEKI József, *A régi és új költés különbségeiről*, Tudományos Gyűjtemény, 1818, II., 50.)

⁴⁴ „Ha a virtus a boldogsággal összeköttetik és a boldogság a virtussal teljes harmóniában vagyon, ez teszi az embernek fő vagy teljes javát.” (*Az erkölcsi filozófiának eleji*, közli: SÁNDOR Pál, *A magyar filozófia vázlatos története*, Bp., ELTE-BTK, Tankönyvkiadó, 1968, 157.)

tarthat igényt a tudománytörténészek érdeklődésére, de még ez a munka sem képes megváltoztatni azt a véleményt, hogy az általa képviselt irányzat csupán gyakorlatias szempontból válogatott Bacon, Leibniz, Kant és Herder eszméiből.”⁴⁵

Ezért kell úgy tennünk, mint például Michel Foucault, aki a levéltárak elefedett, régi dokumentumait előbányászva és elemézve meglepő, revelatív eredményeket kapott:⁴⁶ Ilyen marginalizálódott dokumentumsorozatok az egyezményesek szövegei is – melyeket „előbányászva” más megvilágításba kerülhetnek egybek között transztextusai is, mint például a *Poétai harmonistika*.

A harmonisztikák egyike

Berzsenyi az újonnan létesülő *Magyar Tudós Társaságnak* kezdetektől fogva tagja. Imre János, Szilassy János filozófusok mellett Döbrentei Gáborral együtt alkotják a II. bölcsészeti osztályt. Esztétikai tárgyú értekezésének megjelenése e státus szentesítésének 1832-es aktusa.

A *Poétai harmonistika* egyes elemeinek a nevezetes ’18-as cezúra előtt is láthatók nyomai.⁴⁷ Már 1826-os *A versformákról* című poétikája is alkalmazza mind a középszer, mind a harmónia motívumát. „*Harmóniás különféleségről*”, „*aesthetiás középszerről*”, „*középpontról* és „*összeegyezésről*” beszél. Előkerül a „*nemzeti létel*” problematikája, a „*lelki muzsika*” és tánc motívuma. Tulajdonképpen minden alapelem készen áll ekkor, hogy szerves rendszerbe integrálódjon, most egy rendszeres *széptan* relációjában.

Az előzetes fogalmazástöredékek⁴⁸ még preskriptívabb jellegűek, mint a tulajdonképpen *Poétai harmonistika*, antropológiai színezetei még erősebbek. A retorikai eljárás mód itt ugyanaz, bár kissé erősebb, mint az 1832-es végső változatnál. Határozottan kirajzolódik egy szövegfejlődési út, amelynek leghangsúlyosabb része egyfajta antropológiai irányultságú teória a *harmóni-*

⁴⁵ *Magyar művelődéstörténet*, szerk. KÓSA László, Bp., Osiris, 2002, 350.

⁴⁶ „A történészek a megmondható, mennyire meglepő mindaz, amit a levéltárakból sikerült előbányászni.” (ANGYALOSI Gergely, *A költő hét bordája*, Bp., Latin Betűk, 1996, 318.)

⁴⁷ Kazinczy Ferencnek, 1820: „Én most egy kis Poétikán dolgozván, helyet találtam a magyar muzsikára és táncra is kiterjeszkedni.” Döbrentei Gábornak, 1828: „Nagy örömmel láttam, hogy esztétikai principiumaid az enyimekkel igen rokonok, s úgy hiszem, hogy ha még azon értekezésemet is megolvasod, melyben a *középszer ideáját* [kiemelés tőlem] most bővebben fejtegetem, egészen egy hiten fogunk lenni.” *Berzsenyi Dániel művei*, s. a. r.: OROSZ László, Bp., Századvég, 1994, 497, 502. (BÉCSY Ágnes 2001-es monográfiája is erre a következtetésre jut.)

⁴⁸ *Berzsenyi Dániel összes művei*, gond. MERÉNYI Oszkár, Bp., Szépirodalmi, 1968, 535–550.

ás és szép emberről és egy elméleti okfejtés a *harmóniás mozgásról* mint leggyakoribb motívumról.

Az esztétika antropológiai dominanciája tehát feltűnő az előszövegek vizsgálatánál. Abban a korban, amikor a nemzetnevelés központi intencióvá válik, és általában megnő az érdeklődés az antropológia iránt⁴⁹, ez az irányultság abszolút a kor szellemi orientálódását visszhangzó jelenség. Berzsenyi harmonisztikája e korszakbeli adottsággal konvergens teória. Leginkább persze két beszélő hangja kerül dialógusba Berzsenyi harmonisztikájával:

Hetényi: „Mi följebb már említettük, hogy az egyezmény fensőbb eszme, mint akár a *szépség* [kiemelés tőlem], mely alaki vagy külső, akár a tökély, mely anyagi vagy benső harmónia. [...] A szép eszméje ekként bizonyval nem egyéb, mint egyezmény. Tárgyilag értelemben ez nem más, mint az egésznek a részekkel, szellemnek alakkal, terméknek a természet típusávali harmóniája. [...] ...mert az életeszmeny ez lévén: ép lélek ép testben...”⁵⁰

Szontágh: „A különféle, egységből származván, s az egység különféleből állván össze, minden különféleben benne van egyszersmind az egység, mint az egységben a különféleség.”⁵¹ „Gondolat és tárgy tehát, bár különbözök, eredeti egyezményben állnak egymással, szintazon alaptörvénynek hódolnak s *törvényszerű működésökben, szükségkép összehangzanak...*”⁵² „A művészet művei legyenek szépek, de egyszersmind az *igazzal, jóval és istenivel összehangzók*; cselekvésünk legyen szóban, tettben jogos és erkölcsös, de vezéreltesség alakjára nézve a *szépség eszméje által is...*”⁵³

Berzsenyi: „Minden harmónia különféleségeket tesz föl, mert különféleket hoz harmóniába, különféle részeket formál harmóniás egésszé... [...] ...a poétai szép sem egyéb, mint a szépzézet által iránylott szépnek és az értelem által iránylott jónak harmóniás középlete, azaz szép-jó vagy jó-szép. [...] [A poétai szép] nem más, mint a szépnek, jónak, hasznosnak és célirányosnak harmóniás vegyülete. [...] ...a poétai szép annyi, mint a szép testnek és szép léleknek, szép testiségnek és szép lelkiségnek harmóniás középlete...”⁵⁴

A szövegszövevények gyakorlatilag egybeilleszthetők, egymásraolvashatók: a *Poétai harmonistikának* határozott és jelentésszerű szövegkörnyezete van, melyen belül az egyes darabok szoros kapcsolódásban a már emlegetett „harmóniabázist” teremtik meg a magyar bölcséletben.

⁴⁹ „Ismeretes, hogy Kant 1772-től kezdve tartott antropológiai tárgyú előadásokat, van olyan vélemény, hogy ő választotta el a pszichológiát a metafizikától és teremtette meg a lehetőséget, hogy empirikus tudománnyá váljék.” (BÍRÓ Ferenc, *A felvilágosodás korának magyar irodalma*, Bp., Balassi, 1998, 147.) A magyarországi vonatkozásokról bővebben lásd az *Érdeklődés az antropológia iránt* című fejezetét.

⁵⁰ HETÉNYI, *Egyezményes élettudomány*, i. m., 226, 228, 258.

⁵¹ SZONTÁGH, *Eszmecsere az egyezményes bölcsészett körül Szalai István úrral*, i. m., 156.

⁵² SZONTÁGH, *Az egyezményes elv alkalmazása*, i. m., 443.

⁵³ SZONTÁGH, *A magyar egyezményes philosophia ügye, rendszere, módszere és eredményei*, i. m., 123.

⁵⁴ OROSZ, i. m. (*Poétai harmonistika*), 301, 319, 324, 314.

Berzsenyi esztétikája az akkor még nem is létező egyezményes-nyelvet beszéli.⁵⁵ Ugyanolyan szinten operatív itt a harmonizmus, mint öt évvel később az egyezményeseknél. Azonban tudjuk, számos más textus is produkálta a harmónia-orientáltságot, legalábbis a munkafogalom szintjén. Mennyiben rendelkezhetők hát a szöveg mögötti implikációk, a beszélői horizont hangjai ahhoz a beszédrendhez, amihez szövegszinten minden propozíciója kapcsolódik?

A Hetényi–Szontágh-féle paradigmának három lényegi elemét emelhetjük ki: a nemzeti filozófia kidolgozásának vágyát, a gyakorlati „életfilozofálás” megteremtését, illetve a széchenyiánus politikai ideológiához való kapcsolódás szándékát.

Berzsenyi mindhárom tényezőhöz pozitívan viszonyult, sőt – ellentétben az eddigi szakirodalommal – azt mondhatjuk, ezen viszonyulási pontok mentén alakította ki privát életfilozófiáját, valamint harmonisztikájának üzenetét is:

Én az esztétikust, édes Barátom, nemcsak floristának nézem, mint Kazinczy, hanem minden tekintetben a kultúra legfőbb intézőjének.⁵⁶ [...] minden emberi tudománynak legfőbb szempontjai az *erkölcsi és politikai* [kiemelés tőlem] szempontok, s nem tudják, hogy a hellenek nemcsak a poézist, de még a húrhangoakat is politikai szempont alá veték [...]⁵⁷ A népek nem egyebek, mint szokásaik teremtményei, s nagy nemzet szokásait követni annyi, mint *nagy nemzetté lenni* [kiemelés tőlem].⁵⁸

A Tudós Társaság felállításának ideje körül hangzanak el ezek a szavak, az általunk referenciapontként kezelt 1830-as korszakhatár küszöbén. Egyértelmű a viszonyulás a politikum, a praxisorientáltság és a nemzeti lét kérdéseit illetően. Berzsenyi közéleti gondolatrendszerének ezek konstitutív elemei már ekkor. Hogy a bölcseletet a gyakorlati élet szférájához köti, már az *Észrevételek*ben is megfogalmazást nyer.⁵⁹ Politikához és nemzethez való idomulása pedig a fenti sorok tükrében igazolódik. Lényegében ugyanazt mondja, mint Hetényi életfilozófiája, és Szontágh nemzeti való-eszményi rendszere. Ezeket előlegezi meg – szinte archetípust adva – a *Poétai harmonistika* nemzetkarakterológiája, Kinizsi hőstancának, Bihari zenéjének játékba hozatala, a szövegvilág egész preskriptív, mozgósító jellegű felhívásstruktúrája is.⁶⁰

⁵⁵ L. még: „Így folynak össze mindenütt a harmóniás közéletben a szép középsernek, középpontnak, középútnak, vegyületnek, harmóniás különféleségnek, mind a két értelemben vett közönségesnek és legfőbbnek ideái; mert mi a dolgok legfőbbje egyéb, mint azoknak közönséges középpontja, azaz legfőbb oka és célja? [...] A szép emberi lélek, amint már az eddigiek mutatják, nem egyéb, mint harmóniás mozgású és harmóniás emeltségű, szerető okos lélek.” – OROSZ, *i. m.*, 315, 303.

⁵⁶ Döbrentei Gábornak, 1828, *uo.*, 502.

⁵⁷ Döbrentei Gábornak, 1828, *uo.*, 504.

⁵⁸ Gróf Széchenyi Istvánnak és báró Wesselényi Miklósnak, 1830, *uo.*, 510.

⁵⁹ „[...] a legfőbb poézis nem lehet egyéb, mint eleven testbe öltözött s leggyakorlatibb filozófia.” (Uo., 235.)

⁶⁰ A tengernyi kínálkozó példa közül egy: „le a hal- és hasemberrel, s föl a saslélekkel!” (Uo., 315.)

Láthattuk, mennyire szoros kapcsolat épült ki Hetényi és Szontágh, valamint Széchenyi között. A kapcsolat Széchenyi politikai konstellációjából merítette eszmei potenciálját, leglényegibb eleme azonban mégis Széchenyi tulajdonképpeni személye volt, ami a megvalósult mintapélda szerepét töltötte be.

A levelezésből jól dokumentálható, hogy Berzsenyi és Széchenyi között hogyan alakult ez a viszony. Széchenyi információt kért *Hitel*ének fogadtatásáról, sőt még a látogatás szándéka is megvolt benne Berzsenyit illetően. Levélbeli – és később az Akadémián személyes – ismeretségük azonban az elhidegülés jeleit mutatja. Berzsenyi *grekomániája*, mindent antik görög mintába illeszteni akarása a józan politikust távolságtartásra készteti. Orosz László tárta fel e problémakört⁶¹, mely jól illeszkedik a köztudatban eddig élő Berzsenyi-modellhez. A költő hozzá írott entuziasztikus soraira és ódájára való finoman szókimondó reflektációként olvassa Orosz László a *Világnak Az ó és új* című fejezetét. Ennek legbeszédesebb szövegdarabjai a következők:

[...] bennem örökre változhatatlanul el volt határozva, hogy a' mult a' halál, jelen 's jövő az élet; 's így az élő embernek nem a' multban, hanem a' jelen 's jövőben van igazi helye. [...] Sok veszett el a' régiekkel, nem tagadhatni, de korántsem annyi, a'mennyit festeni 's hirdetni szokott az *ábrándozók* [kiemelés tőlem] rendetlen képzelete. [...] Ne zavarjuk azért össze a' régi nagyságot a' mai tudományokkal [...]⁶²

Berzsenyi görögségimádatára nem nehéz példát találnunk sem a levelezésben, sem a *Poétai harmonistikában*. Azonban az is nyilvánvaló, hogy a korszakban egyáltalán nem volt egyedül „görögözésével”. „Az antik világ modern kori jelenléte a rom”⁶³ – hangzik a korabeli axióma. E romok és torzók virtuális kitöltésének vágya a Magyarországon ekkor még erősen ható (göttingeni ösztönzéseket is kapó) weimari neohumanizmus kodifikált programja volt. Az egyezményesek mindegyike, de Teleki, Döbrentei, sőt az egész kor is mint alapvető referenciamezőhöz nyúl az antikvitáshoz. Hogy Berzsenyinéél a keszthelyi Helikon-ünnepség Weimar lesz, hogy a kezdődő magyar löversenyek olimpiai játékokká változnak, hogy a magyar tánc természetesen görög gymnastika, véleményünk szerint – és főleg a fentebb tárgyalt közéleti, politikai és gyakorlati irányultságok tükrében – már csak eltúlzottságuknál fogva sem lehetnek egy reális életprogram posztulátumai. Sokkal inkább az immár több ízben feldolgozott⁶⁴, speciálisan „berzsenyis” önreprezentáció és önmito-

⁶¹ OROSZ László, *A niklai remete és a kecskeméti fiskális*, Bp., Krónika Nova, 2000, 36–49.

⁶² SZÉCHENYI István, *Világ*, (Reprint), Győr, Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, 1984, 222, 223, 225.

⁶³ KOCZISZKY Éva, *Pán, a gondolkodók istene*, Bp., Osiris, 1998 (Horror metaphysicae), 26.

⁶⁴ Legutóbb ONDER Csaba, *A klasszika virágai*, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 2003 (Csokonai Könyvtár), 114–119.

lógia jelenségei közé illeszthetők. Ha megvizsgáljuk ösztönösségét hirdető, könyvekből soha nem merítő „lángolásáról” szóló tudatos önnarratíváját, a Kazinczyval aprólékosan kialakított mester-tanítvány szerepjátékot, vagy akár saját portréját önkényesen befolyásoló eljárásait, egyáltalán a „*kultúra legfőbb intézőjének*” abnormalitásba hajló konstrukcióját, sokkal inkább beleírhatjuk grekomániáját is ezekbe a direkt módon kialakított, játékos retorikai alakzatokba, ami nem egyéb, mint *koncepcionális önmegjelenítés* – Berzsenyi metaforikus „rezonátor-tere”, az a mód, ahogy verseket is ír. Ebből a szerepből pedig nem eshetett ki a komolytalanná válás, a hiteltelenség, a *narratív identitás* felbomlásának veszélye nélkül az esetleges kudarc után sem. Ezért köszöni meg több alkalommal „mesterének” a kritikai megjegyzéseket, aztán hagyja változatlanul verseit; ezért vonul vissza magát *Hellenisszel*(!) azonosítva a Széchenyi-dialógusból az imént bemutatott formában, mielőtt eltérő nyelvi világuk végleg szétcsúszna egymáson.

Ezekről eltekintve is tény azonban, hogy Széchenyivel személyes szinten állt kapcsolatban, felnézett az államférfira, egyeztetni próbálta grekomániáját annak angломániájával⁶⁵, ódát írt hozzá, tehát betöltötte azt a szerepet, amit betöltött Hetényinél és Szontághnál ugyanígy: a *közéleti ideál* szerepét.

Kánonba emelés

Mikor ’32-ben – Széchenyi jelenlétében – elhangzik az akadémiai nagygyűlésen a *Poétai harmonistika*, Szontágh Gusztáv ugyan már levelező taggá válik⁶⁶, de Hetényire még négy évet várnia kell a nemzeti intézményes tudományosságnak, közös rendszerük kezdetére pedig még ennél is többet. *A Berzsenyi-féle harmonisztika tehát temporálisan nem lehet az egyezményes diskurzus szövegdarabja.*

Ezért szükséges a kánonba emelés utólagos aktusa, mégpedig Szontágh Gusztáv ’48 utáni összegező jellegű, rendszerkifejtő írásaiban. A beavatás szándéka nélkül, de már Hetényi is hivatkozik Berzsenyire az *Egyezményes élettudomány* című tanulmányában 1843-ban:

...a bölcsele is, ki a mívelt ízlésnek eleget akarván tenni, a filozófiához illő előadást éppen nem tekinti közönyösnek. Mert *Berzsenyiként* [kiemelés tőlem],

⁶⁵ HÁSZ-FEHÉR Katalin, *Elkülönülés és közösségi irodalmi programok a 19. század első felében*, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 2000 (Csokonai Könyvtár), 114–118.

⁶⁶ Kettejük ismeretsége egyébként ekkor már számottevő múltra tekint vissza, egymás munkásságával is tisztában vannak: „Én e nyáron csak néhány kritikai leveleket írok, melyekben a legmagasztaltabb szonettekéről jól lekapám a keresztvizet. Próbáltam stilisztikát is, de megvallo, e pályát Neked és Szontághnak [kiemelés tőlem] fogom engedni, mert nyilván látom azt, hogy Ti e részben többet tudtok tenni, mint én.” (Döbrentének, 1829, OROSZ, *i. m.*, 509.)

valamint a költészi alakok csak úgy tökéletesek, ha a lírai zenét, drámai szobor-
szobrot és az eposzi fősményt egyezményileg vegyítik; éppen így a filozófiának
csak az olyan előadása kapja meg képzelő, okoskodó és érző lényünket egyszer-
re, mely Plátó, Cicero és Horác remekei után készülve, együtt észnek és szívnek
beszél.⁶⁷

Ezután pedig – Szontághnál már a konkrét diskurzusba emelés, a hivatkozási
ponttá avatott esztéta tekintélyként történő szerepeltetése fogalmazódik meg
a szövegszervezés Berzsenyit érintő stratégiájában. Egy taggal bővül ilyenfor-
mán a – historizáló eljárás során kialakított – *elődkatalógus*:

*A költészet s általában a művészet fő elvéről eddig, tudtom szerint, költőink közt
egyedül Berzsenyi Dániel bölcselkedett, de az egyezményt határozottan fő elvül
nyilvánítván [kiemelés tőlem].* Értekezése, mellyel tagul választatván az Acade-
miában beköszönt, e címet viseli: Poeticai harmonistica. Ez történt 1833-ban.⁶⁸

Nem az az igazán fontos, milyen motiváció vezette Szontághot kétségtelenül
önkéntes alakított és szimbolikus önhistorizálásakor, „genealógiai” öniga-
zolásakor.⁶⁹ Sokkal inkább az, hogy ebben a rendben Berzsenyi kitüntetett he-
lyet kap, és hogy esztétikai főszövege a *kontextus* szintjéig analóg a beemelő
szövegvilággal. Ekkor válhat érthetővé az is, hogyan lehet konstitutív repre-
zentánsa egy szöveg egy olyan diskurzusnak, amely annak születése után öt
évvel keletkezik, a legitimált tagság státusa pedig csak tizennyolc év múlva
deklarálódik. Pontosan amiatt, hogy lényegében egyik forrása, modelljei,
stratégiái, referenciái. Szontágh Gusztávnak nem kellett nagyon erőlködni,
hogy a kultikus közös múlt épületébe helyezze a költőt. A *Poétai harmonistika*
szinte nyújtotta kezét az éledező, elméletét továbbvivő szerveződés felé. A
totális kontextuális és diszkurzív közösség megfogalmazása Szontágh Gusztáv
– és az egész egyezményes paradigma – utolsó, de az akadémiai beszédrendet
még uraló beszédeiben jut kifejezésre:

[...] ez Berzsenyi és Hetényi szerint az egyezmény alkotója, az egyezményező
egyezmény, a világ és ember pedig (a véges szellem és anyag) egyezményezett
egyezmények.⁷⁰ [...] Köteles, Berzsenyi s Hetényi szerint az öntudat, a lélek, az
ész magokban egyezmény. [...] A *Berzsenyi – Hetényi-féle magyar egyezményes
philosophia* [kiemelés tőlem] tudniillik e tekintetben az angol–francia philoso-
phiára és Kant kritikáira támaszkodva, azt vitatja, hogy az ismeret anyagát a
szemlélet által nyerjük, gondolkodás által pedig pusztán annak alakját.⁷¹

⁶⁷ HETÉNYI, *Egyezményes élettudomány*, i. m., 222.

⁶⁸ SZONTÁGH, *A magyar egyezményes philosophia ügye, rendszere, módszere és ered-
ményei*, i. m., 103.

⁶⁹ A kérdéssel egy közelmúltban megjelent tanulmánykötet részletesebben is foglalko-
zik: *Közelítések a magyar filozófia történetéhez*, szerk. MESTER Béla, PERECZ
László, Bp., Áron Kiadó, 2004, 86.

⁷⁰ SZONTÁGH, *Az egyezményes elv alkalmazása*, i. m., 438, 444.

⁷¹ SZONTÁGH, *Eszmecsere az egyezményes bölcsészet körül Szalai István úrral*, i. m.,
155, 148.

A korabeli szellemi élet vezető intézményét még ellenőrző diskurzusváltozat meghatározó szólama így fogalmaz 1856-ban: „*a Berzsényi–Hetényi-féle magyar egyezményes philosophia*”. A Berzsényi név *jelvénné* válik: ez a *Poétai harmo-nistika* akadémiai kontextusa, befogadói optimalitása – hatástörténeti *sikere*.

Egy új Berzsényi-modellhez

Az előbbieken mozaikszerű vendégszövegeken keresztül láthattuk, miként bontották le a bölcséleti diskurzusváltozatokat a korban *alapvetően* fontos német teóriák, és hogyan alakították a paradigmaváltás menetét a megalapozott tudományosság hiányában. Az egész leírás szükségszerűen érintkezett a történettudomány és a filozófia diszciplínájával, lényegét tekintve azonban mindvégig egy irodalmi szöveg és alak felülvizsgálatára irányult. Egy olyan hagyomány átfarmálására, amely azt mondja, hogy bár Berzsényi eszmeileg harmonisztikájával és *A poézis hajdan és most* című költeményével nyújtott teoretikus csúcsteljesítményt, e művei „mégis visszhangtalanok maradtak. A következő nemzedék nem tudott mit kezdeni az örök ideák utáni sóvárgással, amikor az önálló nemzeti állam megteremtésének sürgető feladatával találta magát szemben. A költő maga is belátta, hogy álma az emberiség görög ideák jegyében való átfarmálásáról időszerűtlen [...]”⁷²; vagy olyan eredményre jut, miszerint látván az új idők relativizáló bomlásfolyamatát, „a végtelen történeti idealizmus, a művészet, a vallás örök értékein alapuló, utópisztikus társadalom újraalkotásának” programjával azonosul⁷³. Gyakorlatilag máig ez a vidéki tuszkulánumban éldegélő, Kölcsey nevétől rángatózó, mániákusan öngazoló kvázi-bölcselő a bennünk kiépült Berzsényi-konstrukció.

Valóban úgy tűnhet sorait olvasva, hogy Berzsényi esztétikájához nincsen kulcsunk, nem kanonizálódott már történeti jelenében sem, kicsúszott alóla a diskurzus, vagy ab ovo légüres térbe szórta hangjait. Pedig tökéletesen mintába illeszthető munka. Metaforikusan fogalmazva egy olyan szövegcsalád tagja, melynek őse egy minden bizonnyal német nyelvű, „nagybetűs” Harmonisztika, amit sok más kapcsolódó (részben itt is játékba hozott) testvérszövegével együtt megidéző.

Ha Kuhnt Foucault-val vegyítve – ahogy ezt tettük is – paradigmának nevezzünk egy egyedi, szakmai mátrixot (amely mintákat, törvényeket, módszereket, elképzeléssort, nézetrendszert jelöl, amely egy egységes előfeltevésekkel rendelkező koherens gondolati és metanyelvi rendet jelent), és diskurzusnak nevezzük ennek hangzó oldalát (amely nyelvi jelekkel ábrázolt képzetek tárházával azonos, ami nevet tulajdonít a dolgoknak abban nevezve meg létüket,

⁷² OROSZ, *i. m.*, 19.

⁷³ KOCZISZKY, *Berzsényi Dániel utópikus hellenizmusa*, *i. m.*, 241.

és ellenőrzi a dolgok jelölőinek elmozdulását retorikai terükben⁷⁴), akkor ennek egy körülírható, jellemezhető és adekvátan hallható inherens szolamát nevezhetjük tulajdonképpen a *Poétai harmonistikának*. Adott egy, az Akadémia által meghatározott és hivatalos beszédrend, amely mint elődjére hivatkozik Berzsenyire, részben róla nevezi el magát, és legalább olyan szinten operál a harmónia fogalmával, mint annak esztétikája. Ez a diskurzus pedig uralkodó mindaddig, amíg a recepciós váltásból kifolyólag megindult bölcséleti szemléletváltás nem destruálja, éppen az Akadémia berkein belül. Tehát a Berzsenyi-szöveg alól nem csúszott ki diskurzus, nem az értetlenség és visszhangtalanság fogadta, éppen hogy diskurzus csúszott alá, amely paradigmájában középre ültette, de amelyet rövid időn belül padlóra küldött az ellenparadigma, hogy az el is némult egyszer s mindenkorra (és pontosan ezért nincs folytatása sem: a következő rendszeres esztétika már nem is motivált őt elérni⁷⁵). Kornis a következőképp ír róla:

A philosophiai osztályba 1830-ban csak négy tagot választanak; ezek közül is csupán kettő céhbeli philosophus [...] Berzsenyi Dániel pedig költő, aki csak nemrégén kezd aesthetikai tanulmányokba mélyedni, hogy a Kisfaludy Károlylyal s Vörösmartyval meginduló nemzeti romanticizmussal szemben a classikus irány szellemét védelmezze. Ilyen célú aethetikai elmélkedésének gyümölcse akadémiai székfoglalója: „Poétai harmonisztika”, melynek jelentéktelen elméleti eredménye az, hogy „a legfőbb poétai szép nem más, mint a szépnek, jónak, hasznosnak és célirányosnak harmóniás vegyülete.”⁷⁶

– ez a harmonisztika értékítélete mintegy száz évvel megjelenése után, de ez lehetett már 1858-ban is, sőt végeredményben ez máig. Kornis Berzsenyi-kommentára azt a sokáig meghatározó recepciós vonalat erősíti fel, amit gyakorlatilag már maga Erdélyi János elindít 1847-ben a *Poétai harmonisztika* elmarasztaló recenziójával⁷⁷, mely aztán az egyezményesek fentiekben leírt elhallgat(tat)ásával kellően hangos is lesz, mivel kiiktatódik az esztétika feletti ellenőrzésért versengő *paradigmatikus ellenvélemény* a „kantiánusok kontra hegelianusok” polémiában.

A szöveg mindennek ellenére történeti jelenében egy olyan kontextusban ül deklarált részesként, amelyben a harmóniázásnak messzemenő jelentése van, amely az episztéméváltó *göttingai-weimari újhumanizmus* recipiálásának

⁷⁴ Michel FOCAULT, *A szavak és a dolgok*, ford. ROMHÁNYI Török Gábor, Bp., Osiris, 2000, 103, 147, 377.

⁷⁵ Vö.: „Az új paradigmán belül régi terminusok, fogalmak és kísérletek új viszonyba kerülnek egymással. [...] a rivális paradigmák képviselői nem ugyanabban a világban dolgoznak. [...] Mindkét csoport a világot nézi, és amit néznek, az nem változik meg. Bizonyos területeken azonban mást látnak, és a dolgokat más viszonyban látják egymással.” (Thomas S. KUHN, *A tudományos forradalmak szerkezete*, ford. BÍRÓ Dániel, Bp., Osiris, 2000, 155, 156.)

⁷⁶ KORNIS, i. m., 15.

⁷⁷ ERDÉLYI János, *Irodalmi tanulmányok és pályaképek* = BERZSENYI Dániel összes művei, s. a. r. T. ERDÉLYI Ilona, Bp., Akadémiai, 1991, 129–150.

elsődleges magyarországi háttére, amely deformált módon ugyan,⁷⁸ de a korabeli Európa szellemi eredményeihez próbálja igazítani ontikussá váló *nemzetben-létét*, amely húsz évig jelenti a bölcelet csúcsát Magyarországon.

A *Poétai harmonistika* nem „lebegő” szöveg, hanem egy hatástörténeti szakasz fontos bölceleti disputájának lényegi részese; újraolvasásával, újraértelmezésével átgondolható és átkonstruálható a konszenzuálisan bennünk élő bölcselő Berzsenyi második pályaszakaszának megítélése, közvetetten az egész Berzsenyi-kép. Hogy esztétikája „néma” műként maradt meg az utókor emlékezetében, az annyiban igaz, amennyiben az Akadémia vonatkozó egyezményes bölceleti vezérszólama néma; a recepciótörténetileg napjainkig hagyományozódó és ható Erdélyi-beszédrend pedig gondoskodott róla, hogy az legyen.

⁷⁸ Általában jellemző, hogy a korabeli külföldi recepció nálunk mindig „deformált applikációt” jelent: deformált, mert mindig a speciális hazai viszonyokban, az éppen születő műnyelvben kell működnie, és applikáció, mert tulajdonképpen minden bölceleti hatás – akár valamilyen nagyobb rendszer részeként – integrálásra, felhasználásra kerül.

RALPH WALDO EMERSON ARANY JÁNOS SZÉPIRODALMI FIGYELŐJÉBEN

(Adalék az esszé 19. századi honosításának történetéhez)

1. Bevezetés

Arany János *Szépirodalmi Figyelőjének* második évfolyama két olyan szöveget is közöl, amelyek az éppen folyamatban levő Goethe- és Shakespeare-fordításokhoz kívánnak vezérfonalul szolgálni az olvasóközönség számára.¹ A szövegeket megelőző néhány bevezető paragrafus szerint a magyar irodalom eljuttott fejlődésének azon fokára, melyen képessé válhat az újkori világirodalom legjelentősebb műveinek a lefordítására. Ezt bizonyítja Nagy István *Faust*-fordítása és a Kisfaludy Társaság Tomori Anasztáz által finanszírozott Shakespeare-fordításnak a projektje. Mindezen fordítások célja, hogy általuk a magyar irodalom „szellemi nyeremény”-hez jusson, a cél azonban csak ezeknek a szövegeknek az értő olvasása révén valósulhat meg.

A két szöveget megelőző bevezető nagyon tudatosan azokkal a megértésbeli problémákkal is számol, amelyeket éppenséggel az idegen szövegek idegensége okozhat: azzal, hogy a Goethe és Shakespeare műveiből kikövetkeztethető világszemlélet teljesen új (lehet) a magyar olvasóközönség számára, hogy az említett szerzők műveinek szerkezete nem egyszerű, hogy az is előfordulhat: az új polgár nem találja majd e művekben könnyen otthonosan magát. Ahhoz, hogy ezek a fordítások a közönségre nézve „élvezhetők” és „emelők” lehessenek, „nélkülözhetetlenek azon előismertetések és utasítások, mik nélkül azok, a másnemű olvasmányokhoz szokott közönségre nézve, hozzáférhetlenek fognak maradni.” Goethe és Shakespeare „rövid lényegrajza” tehát mindezek figyelembevételével kíván az olvasóközönségnek a két író lefor-

¹ A két szöveg a magyar fordításban kissé következetlen címmel: [Ralph Waldo EMERSON], *Goethe és Shakespeare*, ford. [Jancsó Lajos] J. L., *Szépirodalmi Figyelő* (a továbbiakban: SzF), 1862, 2. évf., 15. sz., 225–228.; 16. sz., 241–244.; 17. sz., 257–260.; 18. sz., 273–275. (A cím ellenére ez a Goethéről szóló szöveg. Ezt a 15. szám 225. oldalán egy belső cím – I. *Goethe, az író* – jelzi is. A további részek viszont a *Goethe és Shakespeare* cím alatt szerepelnek.) A másik pedig: [Ralph Waldo EMERSON], *Shakespeare*, ford. Jancsó Lajos, SzF, 1862, 2. évf., második félév, 5. sz., 65–68.; 6. sz., 81–84.; 7. sz., 97–99. Bár a szövegeket megelőző bevezetőből kiderül, hogy a két szöveg fordítás, és hogy szerzőjük Emerson, a szövegeket minden esetben a fordító, és nem a szerző neve zárja. Ezért használom a szögletes zárójelet Emerson nevénel.

dított műveinek olvasására vonatkozó útmutatóul szolgálni, „Emerson Ralph Waldótól, Amerika jelenkori legkitünőbb írójától.”²

Joggal tehető föl a kérdés: hogyan került az – hogy Gyulai elírását idézzem – „amarekiai”³ író két szövege a *Szépirodalmi Figyelő*be, miért és hogyan felelt meg a meghirdetett célnak, illetve hogyan illeszkedett a *Figyelő* tágabb értelemben vett szerkesztési koncepciójába. Amellett, hogy az Emerson-fordítások igen szerencsésen estek egybe a Kisfaludy Társaság fordítási programjával, s ilyenként valóban a fordítások megértését szolgáló eszközül is felhasználhatóakká váltak, ahhoz a tágabb művelődéspolitikai programhoz is tökéletesen igazodtak, amit az Arany–Csengery–Gyulai-kör, vagy nevezzük a szakirodalomban ismeretes irodalmi Deák-pártnak, a külföldi irodalom magyarországi ismertetésével, meghonosításával, illetve a meghonosítás „módszertanával” kapcsolatosan magáénak vallott, s mely folyamatban kitüntetett szerepet az esszé műfajának szánt.

2. Az Emerson-szövegek megjelenésének körülményei

A két Emerson-szöveget Arany lapjába Jancsó Lajos fordította le⁴ Róla Szinnyi nyomán annyit lehet megtudni, hogy kézdívasárhelyi születésű, Kolozsváron a református főiskolának volt igazgatója, cikkei az *Új Magyar Múzeumban* és a *Szépirodalmi Figyelő*ben jelentek meg. Születési ideje nem ismert, 1882-ben halt meg.⁵

Arany Gyulai közvetítésével került kapcsolatba Jancsóval. Így ír róla és a szóban forgó fordításokról a már említett 1862-es Aranyhoz írt levelében: „Itt küldöm Goethe általános [!] jellemzését Emmerson amarekiai [!] irotol. Egy

² [ARANY János], *Goethe és Shakespeare*, SzF, 1862, 15. sz., 225. A két szöveget megelőző bevezetőt feltételezhetően Arany János írta, és valószínű, hogy tőle származik a *Goethe és Shakespeare* cím is, ezért azonos paradox módon a bevezetővel összekötött első résznek és az ezt követő, immár csak Goethéről szóló részeknek a címe. Érdekes módon az Arany kritikai kiadás megfelelő kötete ezt a szerkesztői bevezetőt nem közli.

³ Gyulai Pál – Arany Jánoshoz, Kolozsvár, jan. 29. 862., GYULAI Pál levelezése 1843-tól 1867-ig, s. a. r. és a jegyzeteket írta SOMOGYI Sándor, Bp., Akadémiai, 1961 (A Magyar Irodalomtörténet-írás Forrásai 4.), 462.

⁴ Somogyi Sándor a Gyulai-levelezés jegyzetapparátusában a J. L. szignót a „tartalomjegyzékre” hivatkozva Jánossy Lajosra oldja föl (l. GYULAI, i. m., 664.), számomra érthetetlen módon, hiszen igaz, hogy a Goethéről szóló szöveg ezzel a rövidítéssel jelent meg, viszont a Shakespeare-ről szólót a Jancsó Lajos aláírás követi. Azt sem tudom, hogy Somogyi itt milyen tartalomjegyzékre utal, mivel a *Szépirodalmi Figyelő*ben mind a lap elején található összesített, mind pedig az egyes lapszámok végén található tartalomjegyzékben a J. L. szignó, vagy pedig Jancsó neve van feltüntetve.

⁵ Jancsó Lajos = SZINNYEI József, *Magyar írók élete és munkái*, V. köt., Bp., kiadja Hornyánszky Viktor könyvkiadóhivatala, 1897, 345.

ismerősem fordítá le, ki nagy Shakespeare és Goethe-imádó. Lehet föcziknek, s talán külirodalmi rovatban is használni. Egy s más különösség mellett sok jó és eredeti van bennök. Ha ez tetszenék neked és kiadnád, Shakespearet is felküldi ismerősöm.”⁶ Egy következő Aranyhoz írt leveléből derül ki, hogy Arany elfogadta az ajánlatot, a Goethéről szóló szöveget már megkapta, és így Gyulai immár a Shakespeare-ről szólót küldi neki.⁷

3. A szövegek

3. 1. *A világ fölött őrködő genius*⁸ (Goethe, az író)

Szemeim előtt az író oly férfi, kinek állására a világ-egyetem alkotásakor előre számítva volt. Az ő hivatása: tudomást adni a csodás életszellem tevékenységéről, melynek örök előre törekvő mozgása mindenben nyilvánul; az ő föladata, minden tényt lelkébe gyűjteni s belőlök lényeges, jellemző tapasztalatokat vonni.

A természet a maga lényegét nyilvánítani ohajtja. Minden tárgy öntörténelmének megírásával foglalkozik. A planéták forogva kerengenek, és árnyékuk követi őket A völgybe alárohanó szirt-darab barázdát hagy maga után a bérczen, a folyó a maga medrét a föld felületén, az állat a maga csontját a földben, hasztoz és egyes falevelek szerény emléküket a kőszén rétegekben; a hulló vízcsöpp kőbe, homokba dolgozza be önképét, és minden nyomdok, többé kevésbé maradandólag, jelöli az utazónak irányát. Az embernek minden tette olvasható: kortársainak emlékéből, önviseletéből, ábrázatáról. A lég tele van hangzatokkal, az ég föllegei eseményekkel, s alattunk a föld egy nagy emléklap, érthető betűkkel beírva; hová csak szemeink elhatnak, jegyekkel van halmozva minden, világos nyelv annak, ki érteni bírja.⁹

Ezzel a felütéssel indít a Goethéről szóló esszé, s a továbbiakban a bevezető része tulajdonképpen Emerson gondolatvilágának alapvető problémáját (a világegyetem hármasságát és e rendszerben részt vevő három szereplő: Isten, Ember és Természet, avagy emersoni terminusokkal: Abszolútum, Szellem és Anyag egymáshoz való viszonyát) szűkíti egy konkrétabb esetre, annak bemutatására, hogy az író, mint a szellem megnyilvánulása, bár ugyanannak a lényegnek a kifejezője, mint a természet, mégis abban különbözik ez utóbbtól, hogy önmaga jelzésén túl valami másnak a jelzésére is képes. A szellem ilyen értelemben vett konkrét megnyilvánulása Goethe és írásművészete. „Egy valódi férfi, korában otthonos, annak legét szívó, gyümölcsseit éldelő, korábban

⁶ GYULAI, *i. m.*, 462.

⁷ Gyulai Pál – Arany Jánoshoz, [1862. március 7. előtt], GYULAI, *i. m.*, 464.

⁸ [EMERSON], *Goethe, az író*, 242.

⁹ *Uo.*, 225–226.

lehetlen, s tömérdek munkája által megsemmisítő azon tehetetlenségi vádat, mely, ha ő nem létezik, korának szellemnyilvánulataira nehézkedett volna.”¹⁰

Az esszében említett három műve, a *Faust*, a *Meister Wilhelm* és önéletírása, a *Költészet és valóság*, mind ennek a szellemiségnek a megnyilvánulásai, egy olyan írásművészetnek, melynek lényege nem a szavakban, hanem a szavak mögötti kimondatlanban rejlik. A *Faust* „oly férfi műve, ki, mint mestere a történelmi, hitregei, bölcsészeti, természettudományi és irodalmi törekvéseknek, az újabb tudományosságnak mindent felölelő alakjában lép föl,” „csodaműve a dolgok mindent meghaladó értésének.”¹¹ A *Wilhelm Meister* „regény a szó teljes értelmében, és a maga nemében első”, mert mintha „az élet lelke forogna szóban”, mert új, lélekhódító, az olvasót „összhangzó kedvességgel”, a megdönthetetlen gondolatok bőségevel és az életre, szokásokra, jellemekre vonatkozó helyes nézetekkel ajándékozza meg.¹² A *Költészet és valóság* annak a gondolatnak a megfogalmazása, melynek értelmében a férfi rendeltetése ezen a világon az önképzés: nem azért létezik, hogy valamit magán kívül, hanem hogy valamit önmagában hozzon létre.¹³ Goethe Napóleon társa, mindketten az üres látszat ellen harcoltak.¹⁴

A geniusz titka: hazugság létezését nem tűrni, mindent, mi tudatunkká válik, egy igazsággá összealkotni; az ujkori élet tulmesterkélttségébe a művészet, tudomány, könyvek és emberek iránt hitet és bizalmat támasztani, és kezdetben mint végül, életünk folytán, mint végetlen időkre nézve: az igazat az által tisztelni, hogy azt ne csak elismerjük, hanem tetteink zsinórmértékéül tegyük.¹⁵

3. 2. *Ő a láthatár, melyen túl szemeink nem hatnak*¹⁶ (Shakespeare)

Nagy férfiak jellege: inkább mindent felölelő lélek és szellemi magasztosság, mint eredetiség. – Ha azon eredetiséget értjük, mely, mint pók, önbelsejéből veszi hálójának anyagát; mely maga keresi fel az agyagot, abból maga készít téglát, s úgy épít lakot: akkor a nagy férfiak épen „nem eredetiek.” A valódi eredetiség lényege nem a másoktól különbözésben áll. Hol a lovagok sora legtöbbször, ott áll a hős, és az események bőségeiben ugyanazt célozza, miután mások is ohajtoznak; de az ő szeme élesebb, karjai messzebb érnek, s így ő jut el a célhoz, hová mindenki törekedett. Mentől nagyobb az észláng, annál többet köszönhet másnak.¹⁷

¹⁰ *Uo.*, 241.

¹¹ *Uo.*, 242.

¹² *Uo.*, 257.

¹³ *Uo.*, 273.

¹⁴ *Uo.*, 274.

¹⁵ *Uo.*, 275.

¹⁶ *Uő, Shakespeare*, 82.

¹⁷ *Uo.*, 65.

A Shakespeare-esszé kezdete, mint látható, az eredetiség problémáját taglalja. Ennek lényege nem a másoktól való különbözés, hanem inventív viszonyulásmód ahhoz, amit a költő másoktól kap, vagy kaphat, ő ugyanis „saját korával és nemzetével egygyé vált szív és lélek”, emiatt soha nem lehet csupán elcsevegője annak, ami eszébe ötlik. Az eszmény és a kortársi követelmények határozzák meg, hogy mit hozzon létre. Az anyag, amiből dolgozik, és amit felhasznál, mindig készen van, ezt a nemzet előre készíti.¹⁸ „A költőnek nemzeti hagyományokat kell készen birnia; ezekre épít, s viszont, művészetének ezek szolgálnak mértékül, mely mértéket áthágnia nem szabad.”¹⁹

A Shakespeare felléptét megelőző időszakban megteremtődtek azok a körülmények, amelyek a közönséget drámai előadások befogadására készítették elő. A színjátszás feltétele a közérdeklődés megléte. A költő, aki nem pazarolhatja idejét, csak akkor léphet föl, amikor a nézőközönség és annak érdeklődése készenléti állapotba jutott. Shakespeare esetében segítő körülményt jelentett, hogy Londonban már létezett hagyománya a színjátszásnak és a színdarabírásnak. Ezt a „használatlanul heverő tőkét” használta föl Shakespeare. Képzőereje számára biztos alapot a már említett nemzeti hagyományok nyújtottak.²⁰

A Shakespeare-kutatások bebizonyították, hogy Shakespeare sokat kölcsönzött másoktól, mivel belátta, hogy a hagyomány jobb mondákat nyújt drámaanyagul, mint amilyeneket saját leleményessége nyújthatott volna. A költő hivatása pedig éppen az, hogy „minden méltó hagyományt és saját teremtményeit becsre emelje.”²¹ Az eredetiség igen „ráviteles (relatív)” jellemzője a költőnek: „Az eszme nem kevésbé tulajdona annak, ki azt méltó helyére tudja igatni, mint annak, ki azt képviselni képes. Némi selejtes nehézkesség elárulja a kölcsönzött gondolatot; de ha műértően tudunk azzal bánni, sajátunkká lett.” A másoktól való kölcsönzés nem semmisíti meg az íróban eredetiségének tudatát. Mindaz, mit kölcsönöz, csak könnyű pára azzal a legtitkosabb valósággal szemben, mely az író önlelkéből fakad.²²

A költészet lényege, hogy mint a szivárvány, csoda szülöttje, a láthatatlansból keletkezik, megsemmisít minden múltat és visszautasít magától minden történelmet.²³ A Shakespeare Társaság kutatásai ugyan lényeges adalékokat hoztak az angol dráma fejlődését és Shakespeare életét illetően, életrajzai mégsem tudták a lényegyet megragadni. Ő a láthatár, melyen túl szemeink nem hatnak... „Csordultig telt, s magát kiönteni vágyó szív volt ő; gondolatokat lehelő agy, mely, nyilvánulási módot keresve, legelől a drámairást találta.”²⁴

¹⁸ *Uo.*, 65.

¹⁹ *Uo.*, 66.

²⁰ *Uo.*

²¹ *Uo.*, 67.

²² *Uo.*, 68.

²³ *Uo.*, 82.

²⁴ *Uo.*, 84.

Shakespeare beskatulyázhatatlan, nem helyezhető sem a köznapi, sem a kitűnő emberek sorába, „ő megfoghatatlan bölcs, míg a többiek érthetők.” „Shakespeare-nek nincs egyoldalúsága, nincsenek kedvenc helyei; ő mindent kellő idejében és helyén ad.” „...azon képesség, mely a dolgok legbensőbb lényegét zenévé és verssé birta alakítani, teszi Shakespearet a költők példanyává, és a metaphysikusok új föladatává.”²⁵

Shakespeare költői hatalma abban rejlik, hogy általában hű képet tudott adni, de úgy, hogy „lelkében a tények új gondolatemelekké válnak, földi állományaiktól megtisztulnak, eszményülnek.” Shakespeare, akárcsak Homérosz, Dante és Chaucer, ismerte „az eszme fényét”, a lényegét, mely szerint a „tártyak egy második és szebb aratást is nyújtanak a lelkünknek úgy, mint örök gondolatoknak jelvényei, melyek kültermészeti rendeltetésük mellett, hallgatótag értelmezését teszik az emberi lételnek.”²⁶

3. 3. Az esszéíró fordító (Jancsó Lajos)

Bár az Arany kritikai kiadás XI. kötete, mely *A kegyes olvasóhoz* című előszónő írás jegyzetében, többek között Jancsó nevét is említve, azt állítja, hogy Arany javította, átdolgozta Jancsó cikkeit,²⁷ erre konkrét és egyértelmű filológiai bizonyíték nincs. Főként nem szolgálhat bizonyítéku Gyulainak a jelen dolgozatban is hivatkozott két levele. A jegyzetek ugyanis erre a két levélre alapozzák megállapításukat, de a Gyulai-levelek sehol nem említik, hogy Arany javított volna a szövegeken.

Inkább feltételezhető, hogy a pontosságáról, precizitásáról híres Arany ebben az esetben, kivételesen ugyan, de nem javított Jancsó fordításain. Viszont az esszék magyar fordításban is magával ragadó, sodró stílusa tetszhetett neki, mint ahogy feltételezhetően Gyulainak is. Jancsó nem minden esetben ragaszkodik a nagyon szoros fordításhoz. Ez valószínű, hogy az eredeti esszék stílusbeli és fordítási nehézségeiből is adódik. Megoldásai azonban semmivel sem teszik élvezhetetlenebbé a fordításokat, mint magukat az eredeti szövegeket.²⁸

²⁵ *Uo.*, 97.

²⁶ *Uo.*, 98–99.

²⁷ *Jegyzetek* = AJÖM, XI., Bp., Akadémiai, 1968, 848.

²⁸ Erre egyetlen apró példát idézek. A Shakespeare-esszé első paragrafusából való a következő mondat: „The hero is in the press of knights and the thick of events; and seeing what men want and sharing their desire, he adds the needful length of sight and of arm, to come at the desired point.” (Ralph Waldo EMERSON, *Shakespeare; or, the poet* = R. W. E., *Representative men. Seven lectures*, New York, AMS Press, 1968, 189.) Van ebben a részben egy olyan amerikanizmus, amelyet Jancsó nem az amerikai angolban használatos jelentésében fordít, bár – a *Figyelő* által is hangsúlyozottan – egy amerikai esszéista szövegéről lévén szó, ekkor lenne igazán hiteles. Az idézett rész „he adds the needful length of sight and of arm” sorát Jancsó „szeme élesebb, karjai messzebb érnek” változatban tolmácsolja. Nos, ha tudomásunk van arról, hogy a *sight* szónak a látással (látás, látóképesség, látvány, látómező, kilátás),

⁸ Jancsó Lajos, miközben Emerson-esszéket fordít, maga is esszéket ír. Nem csoda, hogy Szinnyei Jancsó „cikkeként”²⁹, Voinovich Géza pedig „eredeti tanulmányként”³⁰ említi fordításait, ami értelmezhető ugyan filológiai elírás-ként is, de talán annak a folyamatnak egyik konkrét bizonyítékeként is, amely során ezek az esszék beágyazódnak a nemzeti irodalomba, és ily módon annak elkülöníthetetlen részeivé válnak.

4. A magyarországi Emerson-recepció a 19. században

Ha arra gondolunk, hogy Ralph Waldo Emerson amerikai író ismert olvasmány volt az 1860-as évek Magyarországon, és emiatt is kerülhetett a *Figyelő* hasábjaira, minden bizonnyal tévedünk. Úgy vélem, hogy a két Jancsó-fordítást megelőzően nem volt Emersonnak magyarországi recepciója. Azt az esszéket, amelyből Jancsó a szövegeket választotta,³¹ teljes egészében csak 1894-ben fordítja majd le az Akadémia megbízásából Szász Károly,³² majd ugyanennek a kötetnek 1923-ban készül el egy másik fordítása is.³³ A két Jancsó által fordított szövegen kívül a *Budapesti Szemle* közölt még egy recenziószerű írást 1862-ben Bezerédj Lászlótól.³⁴ Bezerédj szövege nagyrészt a Montaigne-ről és a Napóleonnól szóló esszék ismertetését tartalmazza. Ezt előzi meg egy, a világirodalom befogadásának szükségességét taglaló bevezető rész. Eszerint nem lehet már kizárólagos nemzeti irodalomról beszélni, mert

illetve a véleménynyilvánítással (vélemény, nézet, feltevés) kapcsolatos jelentésein kívül van egy olyan jelentése is, amely sajátosan az amerikai angol nyelvben használatos (jó százalépesnyi távolság), akkor lehetetlen arra nem következtetnünk, hogy itt nem az éles látásról van szó, hanem arról, hogy a hős célja elérése érdekében megteszi még a szükséges száz lépést. A szövegkörnyezetből is ez a változat tűnik logikusabbnak. Jancsó megoldása elvesz ugyan az eredetiből, de ugyanakkor hozzá is tesz: fordítása nem pontos ugyan, de értelmező, a lényegét a saját meglátása szerint közvetítő.

²⁹ SZINNYEI, i. m., 345.

³⁰ VOINOVICH Géza, *Arany János életrajza*, 3. köt., Bp., kiadja a Magyar Tudományos Akadémia, 1938, 43.

³¹ A *Szépirodalmi Figyelő* hivatkozása szerint: *Representativ [!] men: Seven lectures by Ralph Waldo Emerson*. Leipzig. Alphons Dürr. 1856. Ennek a kötetnek az első kiadása 1850-ben jelent meg.

³² EMERSON Ralph Waldo, *Az emberi szellem képviselői*, ford. SZÁSZ Károly, Bp., kiadja a Magyar Tudományos Akadémia, 1894.

³³ Uő, *Az emberiség képviselői (Representative men)*, ford. WILDNER Ödön, Bp., Franklin-Társulat Magyar Irod. Intézet és Könyvnyomda kiadása, 1923.

³⁴ BEZERÉDJ László, *Representativ Men, in seven lectures. By Ralph Waldo Emerson, Budapesti Szemle*, XVI. köt., nyomtatott Emich Gusztáv M. Akad. Nyomdásznál, 1862, 392–410.

a század lángész-fogalma áttöri a kulturális határokat, „túlszárnyalja [...] a világrészek határait, közösségbe vonja az ellenséges népfajokat, s átbarangolja hódító erejével a világ minden nemzetségét, terjesztvén kisebb nagyobb mérvben áldásdús hatását.”³⁵ A külföldi irodalom befogadása és a magyar irodalom európai szintű művelése, a kétirányú fordítások a műveltség letétemenyesei.

Amint az a *Figyelő* második évfolyamának október 16-i *Belirodalom* című rovatából kiderül, a Shakespeare-ről szóló szöveg a *Kolozsvári Album*ban is megjelent. A lap –i. szignó mögé bújó recenziense megállapítása szerint a fordító azt gondolhatta, hogy a *Figyelő*, mivel a lap ökonómiája miatt késnie kellett a közléssel, nem is fogja kiadni, ezért az albumba is beadta, s később, amikor a *Figyelő*ben is megjelent, nem lehetett amonnan visszavenni. Ugyanakkor megállapítja, hogy ez az album legjobb prózai dolgozata, Emerson paradoxonai ellenére is kitűnő író.³⁶

A századvégen Péterfy Jenő írt recenziót az 1894-ben megjelent Szász-féle kötettről.³⁷ Péterfy főként Emerson eredetiségét, sajátos világnézetét emeli ki ebben az írásában.

Gaal György egy, a szóban forgó Emerson-esszékötet néhány szövegét is magában foglaló válogatáskötete előszavában írja, hogy az amerikai angol nyelvű irodalom valójában a 20. században tört be az európai köztudatba.³⁸ Hogy mennyire volt jelen ez az irodalom a 19. századi magyar köztudatban, még talán alapos mélyásatásokat igényel.

5. „Egy s más különösség mellett sok jó és eredeti van bennök.”

Gyulai igen szűkszavú megjegyzése sajnos igen keveset árul el arról, hogy mit is tartott különösnek, de ugyanakkor jónak is Emerson szövegeiben, s esetleg miért ajánlhatta ezeket Arany figyelmébe. Egyetlen mondata azonban szűkszavúsága ellenére is lehet beszédes: a szövegek különösek, de ugyanakkor jók és eredetiek is. Az alábbi gondolatmenet arra keres választ, hogy mi lehetett különös, de ugyanakkor a *Figyelő* számára jó is ezekben az írásokban.

³⁵ *Uo.*, 392.

³⁶ -i., *Kolozsvári Album*. Szerkesztik: B. Bánffy Dezső, Deák Farkas, Réthi Lajos. Kolozsvár 1862. Stein bizománya, SzF, 1862, 2. évf., 2. félév, 24. sz. (okt. 16.), 371–372.

³⁷ PÉTERFY Jenő, *Emerson, uő, Összegyűjtött munkái*, 2. köt., Bp., Franklin-Társulat, 1902, 400–412.

³⁸ Ralph Waldo EMERSON, *Esszék*, vál. előszóval és jegyzetekkel ellátta GAAL György, Bukarest, Kriterion, 1978.

5. 1. Egy s más különösség

Azt már Bezerédj is említi 1862-ben, hogy a *Representative Men* bevezetőjéből sem tudni meg világosan, hogy mit is ért Emerson a nagy férfiak alatt, mivel előadásmódja rendszertelen, rapszodikus, rövid, szaggatott tételekből áll össze, előadásában sok az eredeti gondolat, a meglepő nézet, de ugyanakkor az ellentmondás és a következtetlenség is, s mindezek együttléve „irmodorát homályossá, nehezen érthetővé teszik.”³⁹

Tulajdonképpen erre vonatkozik Péterfy azon kijelentése is, hogy „úgy szólván ki kell kelniünk magunkból, hogy teljes kapcsolatában fölfoghasuk.”⁴⁰ Ő is említi Emerson rapszodikusságát, kaleidoszkópszerű gondolat-szövését, a logikai határozottság hiányát. Emerson eszmeifuttatásait nem a rendszeresség, hanem az analógiákon alapuló gondolatszövés jellemzi, „remek improvizátor”, aki „szabadon játszik hangszerén”, ettől olyan eredeti is egyszerűsége⁴¹ Emerson olvasásához „művészet kell”, nem olvashatja, és nem is értheti akárki, az „átlagos műveltségű”, de még a „nagyon okos ember” sem, hiszen mit csináljon ez, ha a „maga okosságába úgy befészkezi magát, mint a kukac a sajtba; mit csináljon vele az, ki a szellem térein csak egyetlenegy kerékvágást ismer; azt az egyet, melyen a saját maga szekere halad?”⁴² Kritikusai kezéből is gyakran kisiklik „gondolat menetének szára”, „képei inkább kápráztatnak, mint magyaráznak.”⁴³ Az átlagos műveltségűek nem fogják tudni, hogy mit kezdjenek vele, nem klasszikus író, mivel „hiányzik belőle az egyszerűség, a művészet utánozhatatlan igénytelensége s természetessége.”⁴⁴

Péterfy Emerson-olvasási javaslata:

Úgy kell tehát olvasnunk az essayket, a mint írva vannak: mint egy költői ihletű gondolkozó rhapsodiáit. Egyes dolgokon nem kell fönnakadnunk: halmazával van benne paradoxon, egyoldalú, félig igaz általánosítás, a stilus színgazdagságában elrejtőző logikai határozatlanság. Csak a kellő állásponttról kell tekintelnünk. Akkor a fejtegetés egészében a magukban véve kirívó részletek bizonyos művészi távlatot kapnak, szépen rendben sorakoznak, egymást ellensúlyozzák, s az alapgondolatot szerencsésen árnyalják. [...] ez alapgondolatok Emersonnál nem pusztá elvont gondolatok, nem önkényesen fölvetett állítások, hanem az ő szívének kincse s lelkének mindennapi kenyere.⁴⁵

Az olvasás és a fordítás nehézségeiről Szász Károly is beszél említett fordításkötete előszavában,⁴⁶ a fordítás „óriás nehézségeit” és Emerson stílusának ho-

³⁹ BEZERÉDJ, *i. m.*, 393.

⁴⁰ PÉTERFY, *i. m.*, 400.

⁴¹ *Uo.*, 407–408.

⁴² *Uo.*, 400.

⁴³ *Uo.*, 405.

⁴⁴ *Uo.*, 411.

⁴⁵ *Uo.*, 410.

⁴⁶ EMERSON, 1894, IX.

mályosságát Wildner is említi;⁴⁷ Szabó István módszerét „tökéletesen inszisztematikusnak” nevezi;⁴⁸ s Gaal György is beszél arról, hogy már Emerson kortársai megállapították, hogy egy-egy előadása gondolatmenetét alig tudta a hallgató követni, esszéi szerkezete is legtöbbször széteső, viszont mondatai és a mondatokban rejlő gondolatok elkápráztatóak.⁴⁹

De nemcsak a magyarországi recepció küzdött ilyen megértési nehézségekkel. Hermann Grimm, a Grimm-mesék kiadójának egyik fia írja szintén egy esszéjében: igen meglepődött azon, hogy jóformán semmit sem értett abból az Emerson-esszékötetből, amely egy amerikai barátjánál került véletlenül a kezébe, pedig angol nyelvtudását meglehetősen nagyra tartotta.⁵⁰ Ezért másodszori próbálkozásakor egy Webster értelmező szótárral látott munkához. Emerson ugyanis szerint

Nem ír, inkább úgy tűnik, élőszóval fordul hozzánk. Eleinte nem ismerünk föl nála semmilyen rendet, és csodálkozva keressük a belső összefüggést ezekben a mondatokban, amelyek látszatra oly szaggatottan, zavarosan sorakoznak egymás mellé, és mégis oly szilárdul összeforrott láncot alkotnak. De hamarosan fölfedezzük a mélyértelmű törvényszerűséget, amellyel gondolatait kifejti, a bennük rejlő szigorú következetességet, noha kezdetben azt hittük, jobbra-balra letértek az egyenes útról, és elakadtak a széles mező mélyén.⁵¹

5. 2. Sok jó s eredeti

Azok a korabeli és utólagos megjegyzések, amelyek a magyar Emerson-átültetésekkel kapcsolatosan megfogalmazódtak, meglátásom szerint nem is annyira Emerson stílusának különtségére, mint inkább az esszé műfájának sajátosságaira hívják fel a figyelmet. Hiszen a következő megállapítás is tökéletesen illene a fent idézettek sorába, ezt viszont nem Emerson, hanem Kemény esszéiről állapította meg Asbóth 1871-ben:

[...] a benső összefüggést kimutatni, egy-egy ürt a tulajdon rokon szellemmel betölteni, a homályost fölvilágosítani, a magasabb következetességet, az önmagához hűséget demonstrálni, feltüntetni egésznek az egészet, ama harmóniájában, mely nélkül mi egész sincs: ez minden jellemfestés munkájának legmagasabb diadala és ugyanazzal a varázsszal hatnak e tekintetben Kemény munkái, mint a bűvös zene, melynek harmóniája dissonantiákból olvad össze.”⁵²

⁴⁷ Uő, 1923, 6.

⁴⁸ SZABÓ István, *Ralph Waldo Emerson gondolatvilága. (A legnagyobb amerikai gondolkodó filozófiája)*, Miskolc, Ludvig István könyvnyomdája, 1938, 27.

⁴⁹ EMERSON, 1978, 26.

⁵⁰ Hermann GRIMM, *Ralph Waldo Emerson = Kultusz és áldozat. A német esszé klaszszikusai*, vál., az előszót és jegyzeteket írta SALYÁMOSY Miklós, Bp., Európa, 1981, 217.

⁵¹ Uo., 235–236.

⁵² ASBÓTH János, *Kemény Zsigmond tanulmányai*, Figyelő, 1871, 5. sz. (febr. 1.), 55.

Feltételezésem szerint az esszé műfajának ez a gondolkodásra, meg-megálló olvasásra, az összefüggések nem nyíltan adott, de egy adott szövegen belül az olvasó számára kikövetkeztethető volta, a kellemesen elmélkedő olvasás varázsa, és mindenekelőtt maga az esszé műfaja lehetett az, amit jónak, nem utolsósorban eredetinek, illetve a *Figyelő* profiljához illőnek tartott mind a szövegeket ajánló Gyulai, mind pedig az azokat közlétező Arany.

Amúgy Gaal György az általa válogatott esszékötet előszavában éppenséggel Emerson nevéhez köti a filozofikus esszé bevezetését az amerikai irodalomba. Szintén itt említi, hogy az esszé műfaja a 16. század végén keletkezett Angliában, és a felvilágosodás korában a sajtó elterjedésével vált népszerűvé. A legkövetlenebb prózai műfaj, bármilyen témáról bármilyen mondanivalót közölni lehet benne, egyetlen kritériuma a gondos megfogalmazás, az irodalmi nyelv használata.⁵³

Salyámosy Miklós az említett, német szerzőket egybegyűjtő esszékötet utószavában a német esszé virágkorát a 19. század második felére teszi, a polgári jellegű műveltség terjedésével hozza összefüggésbe, és három műfajjal szemben tartja fontosnak az elhatárolását: az értekezéssel, mely bizonyít, s így lemondhat a megnyerő szellemi izgalmat adó, de szellemi erőfeszítést nem követelő stílusról; a prózai elbeszéléssel, melynek meghatározó eleme az egyénített figurához kapcsolódó cselekmény; végül pedig a tárcacikkkel, mely rövidebb, mint az esszé, és amelyben a gondolatiság és a stílus egyensúlya eltolódik az utóbbi javára. Szerinte a német esszé az értekezésből nőtt ki, s viszonylag önálló alakulat.⁵⁴ Hogy a magyar esszéirodalom kialakulásában milyen külföldi hatások játszottak szerepet, az még feltérképezetlen terület. Mindenesetre az esszé műfajának egyik legismertebb képviselője, Ralph Waldo Emerson 1862-ben jelen volt Arany János lapjában.

6. Az esszé és az Arany–Csengery–Gyulai-kör

A véletlenek nem különös egybeeséséről, hanem sokkal tágabb összefüggérendszeréről van szó a mögött a tény mögött, hogy éppenséggel Gyulai ajánlotta a szövegeket Arany lapjába, és hogy a *Figyelő*ben megjelent szövegekkel szinte egy időben jelent meg Csengery lapjában is Bezerédj ismertetése.

Az 1857-ben újrainduló *Budapesti Szemle* szerkesztői előszavában Csengery Antal világosan megfogalmazza az újrainduló vállalat célját:

...figyelemmel kísérni a tudományok és szépművészetek jelen állását hazánkban és hazánkon kívül. – A tudományok oly gyorsan fejlődnek minden irányban, hogy a miveltségnak a világirodalomban évenként megjelenő becsebb

⁵³ EMERSON, 1978, 30.

⁵⁴ SALYÁMOSY Miklós, *Utószó = Kultusz és áldozat. A német esszé klasszikusai*, Bp., Európa, 1981, 834–836.

munkákat megszereznie is lehetetlenné vált. Tudományok fejlődésének eredményeivel ez okból másutt is hasonló szemlék ismertetik meg a mivelt közönséget, ugynevezett „essay”-kben, melyek a rövid hirlapi cikkek és a könyvírás közt foglalnak mintegy helyet; s míg a hazai vizsgálódások eredményeit kellemes alakban vezetik a közönség elé: a jelesebb külföldi munkák tartalmát, kritikai felfogással, a termékenyítő eszméket tömegestől ültetik által az irodalomba. Sehol sem annyira szükséges foglalkozás, mint nálunk, hol a nagyobb külföldi munkák közül csak ritka jelenhet meg fordításban.⁵⁵

Az informatív, szórakoztató és ugyanakkor kritikai álláspontra is helyezkedni képes esszé műfaja tehát az, amely az olvasókat tájékoztathatja a külföldi tudományos életben történekekről úgy, hogy közben mindezt a magyar szellemi élet sajátosságaihoz igazítja. Műfaji sajátosságainak és terjedelmének köszönhetően is megfelel erre a célra.⁵⁶

Nyilvánvalóan Bezerédj is ehhez a szerkesztői előszóban megfogalmazott programhoz igazodott, amikor recenzióját a már idézett bevezető szavakkal látta el, illetve akkor, amikor a polgári társadalom átalakult értékrendjéről szólva azt a szükségszerű kapcsolatot hangsúlyozta, amely a különböző nemzetek szellemi termékeinek cseréjén alapul.⁵⁷ A Csengery, majd az 1873-tól Gyulai által szerkesztett *Szemle* azt példázza, hogy ebben a folyamatban központi szerepe az esszé műfajának van.

Arra már Keresztury Dezső is felhívta a figyelmet, hogy a magyar esszé fejlődése szempontjából Erdélyi Szépirodalmi Szemléje, a Pákh és Gyulai szerkesztette *Szépirodalmi Lapok*, Toldy Új Magyar Muzeuma, Arany Szépirodalmi Figyelője és *Koszorúja*, illetve egyéb kiadványok és szakfolyóiratok mellett a *Budapesti Szemle*, illetve a *Szemle* mögött (is) csoportosuló irodalmi Deák-párt központi szerepet töltött be,⁵⁸ illetve hogy a műfaj kialakításának és meghonosításának folyamatában igen tudatos törekvések játszottak szerepet. S mivel a magyar irodalomban nemigen volt ennek a műfajnak alaki hagyománya, ezért fordulnak a külföld ilyenféle eredményei felé, és sok esetben a for-

⁵⁵ [CSENGERY Antal] SZERKESZTŐ, *A Budapesti Szemle ügyében*, Budapesti Szemle, 1857, 1. köt., 1. füz., 157.

⁵⁶ Erről lásd még: SZAJBÉLY Mihály, *A nemzeti narratíva szerepe a magyar irodalmi kánon alakulásában Világos után*, kézirat.

⁵⁷ BEZERÉDJ, *i. m.*, 392.

⁵⁸ KERESZTURY Dezső, *A nemzeti klasszicizmus essay-irodalma*, Minerva, 1928, VII. évf., 317–319. Az irodalmi Deák-párt nemzeti narratíváról vallott elképzeléseinek rokon voltáról, ennek a gondolkodásnak és elvi barátságnak a gyökereiről lásd: SZAJBÉLY Mihály, *Közvélemény-formálás és társas élet: az irodalmi Deák-párt kialakulása = A XIX. század vonzásában (Tanulmányok T. Erdélyi Ilona tiszteletére)*, szerk. KICZENKO Judit, THIMÁR Attila, Piliscsaba, Pázmány Péter Katolikus Egyetem, 2001, (Pázmány Irodalmi Műhely, 3.) 205–219. A nemzeti narratíváról bővebben: uő, *Mire figyelt a Figyelő? (Nyílt, negatív és lappangó kánon a kiegyezés utáni évek magyar irodalmában) = A magyar irodalmi kánon a XIX. században*, szerk. TAKÁTS József, Bp., Kijárat, 2000, 177–210.

dítói munkát nem is annyira a tartalmi érdeklődés, mint inkább a forma példaadó erejének felismerése magyarázza.⁵⁹

De a *Budapesti Szemlének* a műfaj meghonosításában és tökéletesítésében játszott szerepét, illetve magának Csengerynek a szerkesztői működését maga a *Figyelő* is rendkívül pozitívan és elismerően értékeli. A lap 1862-es évfolyamának füzeteit méltató recenzius szerint a szerkesztő a *Szemle* újraindulásától eltelt öt év alatt mindent megtett, hogy a vállalat tájékoztassa az értelmiséget azokról az eszmékről, amelyek világszerte foglalkoztatják a szellemeket, hogy a lap közvetítőül szolgálhasson a külföldi irodalom és a hazai tudományosság, a szaktudósok és a művelt közönség között. Nemcsak tartalomban, hanem formában is a lehető legjobbat adta a szerkesztő az eltelt időszakban.

Sokat tett különösen arra, hogy a tudományos előadás izléssel párosuljon, s az eddig irodalmunkban egyedül divatos értekezés az essay vagy tanulmány élvezhetőbb formájához alkalmazkodjék. Vannak a Szemlének cikkei, melyek a külföldi „Revue”-k cikkeivel is kiállják a versenyt s ha nem mindenik írója is találja el a formát, ha némelyik essay helyett könyvet vagy értekezést ír, ez csak azt mutatja, hogy bármily vállalat, mely úgy szólva irodalmunkba egészen új genret honosít meg, csak lassanként találja meg és növeli íróit.⁶⁰

Az esszé műfajának fontosságát hangsúlyozó *Figyelő*-beli recenzió visszavezethet Arany szerkesztői *Előrajzához* is, és joggal enged arra következtetni, hogy a lap programjának elméleti és gyakorlati utakon való megvalósításakor, Arany – ha nem is kizárólagos jelleggel – erre a műfajra is gondolhatott, főként amikor a magyar szépirodalom „aesthetikai fejlődésének előmozdítását” „szépirodalmi, úgy hazai, mint külföldi termékek egyszerű, vagy bírálatos ismertetése által”⁶¹ kívánta megvalósítani.

A tudományos értekezéssel szemben nemcsak tájékoztatóként, hanem ugyanakkor élvezhetőként, kellemesként, nemcsak az értelemre, hanem az érzelmekre is hatóként elképzelt esszé nem tiszta tudomány, hanem egyszerűsmind művészet: a gondolkodva írás és gondolkodva olvasás művészete, illetve a képzelőerőt és a kedélyt is megmozgatni képes írásművészet lelkesítő tudománya.

A *Szépirodalmi Figyelő* írásai közül az Emerson-fordítások minden bizonynyal a legmagasabb nívón valósítják mindazt az elképzelést meg, melyek az esszéről való korabeli gondolkodásban az irodalmi Deák-párt berkein belül megszülettek, mind a művelődéspolitikában játszott szerepét, mind pedig formáját és esztétikáját illetően.⁶²

⁵⁹ *Uo.*, 327.

⁶⁰ (-g.), *Budapesti Szemle*. Szerkeszti és kiadja Csengery Antal. XLVIII. és XLIX. füzet. Pest, 1862, SzF, 1862, 2. évf., 2. félév, 12. sz. (júl. 24.), 179.

⁶¹ ARANY János, *Előrajz*, SzF, 1860, 1. évf., 1. sz. (nov. 7.), 2.

⁶² A szövegek immár a Szegedi Tudományegyetem Klasszikus Magyar Irodalom Tan-
székének *A 19. századi magyar irodalom- és művelődésszemlélet adatbázisa* című digi-
tális szöveggyűjteményében is olvashatóak a www.kiad.hu címen.

7. Befejezés

Németh G. Béla egy közel negyven évvel ezelőtt írt tanulmányában már adott egyfajta választ arra, hogy mit is keres Ralph Waldo Emerson Arany *Szépirodalmi Figyelőjében*. Magyarázataát különösen a Goethéről szóló esszé *Wilhelm Meisterről* szóló részeivel kötötte össze. Szerinte az esszének ez a része jól illett nemcsak az irodalmi Deák-pártnak a jellemközpontú regényről, a jellemfejlődést a mindennapokban megragadó epikáról vallott felfogásához, hanem kivált az egyén felelősségéről s a személyiség alkotó kötelezettségéről vallott nézeteihez.⁶³ Németh G. Bélának minden bizonnyal igaza van, még akkor is, ha ebben a megállapításában figyelmen kívül hagyja a Shakespeare-ről szóló esszét. Viszont ennek a jelenléte is beilleszthető tágabb kontextusba: van valami ugyanis ebben a szövegben, ami már első olvasásra is feltűnik a 19. század magyar irodalmában csak kevésbé is jártas olvasónak: a Shakespeare munkamódszeréről szóló rész. A hagyományok, a rendelkezésre álló szellemi tőke felhasználásának elmélete analógiás úton a korabeli, Csengerynél, Aranynál, Gyulainál is megfogalmazott eposzelméletet idézi föl, és valószínű, hogy a világirodalmi példa (Shakespeare-é), illetve a módszer világirodalmi megfogalmazása (Emersoné) csak (meg)erősítette azt az elképzelést, mely a 19. század vonatkozó évtizedeiben az eposzírás lehetőségeiről kialakult.

Mindezen megállapítások mellett azonban Emerson jelenléte a *Figyelőben* a világirodalom tolmácsolásában különös szerepet játszó esszé műfajának magyarországi meghonosításához, pontosabban a honosítás történetéhez járul hozzá, úgy vélem, nem mellőzhető adalékkal. Hiszen a műfaj átvételében hangsúlyozott külföldi mintakövetésnek, illetve a mintakövetés hogyanjának a mai olvasó számára is meggyőzően jól sikerült változatát nyújtja.

Jancsó Lajos Emerson-fordítása igen elszigetelt, tehát nem általános és nem megszokott jelenség a 19. század közepén. Egészen pontosan csak harminckét év múlva jelenik meg az első Emerson-fordításkötet, és csak ezt követően indulnak meg a magyarországi Emerson-fordítások. A Bezerédj-szövegen kívül tudomásom szerint egyetlen példa sem hozható föl a 19. század középi Emerson-érdeklődés bizonyítására. Innen nézve viszont láthatóvá válik, hogy ez az elszigeteltnek tűnő jelenség, vagyis a hatvanas évek Emerson-recepciója, a műfaj átvételének, meghonosításának folyamatában játszott szerepet, és ebbe a folyamatba illeszkedett. Ebben a történetben pedig, íme, az amerikai esszéirodalomnak is szerepe van, és úgy vélem, nem is kevés.⁶⁴ Az Emerson-fordítások korai történetében szerepet vállaló Arany, Csengery és Gyulai valószínű finom érzékkel sejtette, illetve tudta, hogy művelődéspolitikai

⁶³ NÉMETH G. Béla, *Arany folyóiratainak világirodalmi tájékozódásáról*, ItK, 1967, 5–6. sz., 613.

⁶⁴ Nagy valószínűséggel Ambrus Zoltán jóval későbbi esszéi is ebből az örökségből merítenek. (AMBRUS Zoltán, *Vezető elmék [Irodalmi karcolatok]*, Budapest, Révai Testvérek, 1913.)

kai programjuknak nemcsak megfelelnek ezek a fordítások, hanem ehhez tökéletesen igazodnak is, hogy ezzel tökéletesen összhangban is vannak. A műfaj átvételének *igénye* és az átvétel *fontossága* azoknak a 19. század közepi törekvéseknek a kifejezője, amelyek jól látták, hogy egyrészt csak így valósítható meg a magyar irodalomnak az európai szintű szellemi körforgásba való bekezdése, másrészt pedig a magyar olvasóközönség tájékoztatása, és kellemes, élvezhető módon való kielégítése. A szövegeknek az Arany–Csengery–Gyulai-kör művelődéspolitikai programjához való illeszkedése azt is mutatja, hogyan kerülnek be ezek a szövegek a nemzeti kontextusba, megszélidülésük és domesztikálásuk által hogyan válnak a nemzeti narratíva részévé.

LEE SANG DONG

A MAGYAR NÉPBALLADÁK ÉS A SÖSA MINYO¹

I. Bevezetés

A magyar irodalom a középkortól az európai műfaji rendszerhez igazodik, vagyis az eposz, a dráma, a lírai műfajok, sőt a regény is az antikvitás hagyományát folytatja. Ezzel szemben balladát nem ismer az ókori klasszika, ami azt jelenti, hogy a görög-római, azaz mediterrán kultúrkör határain túl, tehát a nem sokkal korábban pogánynak számító, barbárnak tartott világban, északon, az angol-skót, skandináv, germán szférában gyökerezik. Az arisztotelészi esztétikával, a harmóniával, a szimmetriával, az egységes átformáltsággal nincs is összhangban, ellentétben a latin-görög kultúrából kiinduló irodalmi műfajok hagyományaival. Anélkül, hogy ebből megalapozatlan következtetésekre jutnánk, éppen ennek a műfajnak, a balladának, közelebbről a magyar népballadának a távol eső kultúrkörökkel, azok megfeleltethető műfajaival való párhuzamba állítása azért ígér eredményeket, mert a magyar folklór formáló ösztönének, hajlamainak bizonyos jegyei a honfoglalást, illetve a kereszténység felvételét, a mediterrán antikvitás ízlésével való megismerkedést megelőző időszakra mutathatnak vissza. A koreai epikus énekek vizsgálata, egyáltalán ismerete (tudomásunk szerint) eddig nem merült fel a magyar folkloristák látóhatárán, ezért a magyar népballada és a koreai epikus énekek összehasonlítása újszerű tanulságokkal szolgálhat.

II. A koreai epikus ének

Bár a koreai irodalomban a népdalokat a folklór fontos részének tartották, mégis ritkaságnak számított a koreai epikus énekek jellegzetességeivel foglalkozni. Emiatt a koreai epikus énekek szerzőjét, transzmisszióját, stílusát, formáját stb. tekintve együtt tárgyalták a lírai dalokkal. Ha szóba kerülnek az epikus énekek, akkor figyelembe kell venni azt is, hogy meglehetősen nehéz az összehasonlítás, mivel korábban összefoglaló gyűjteményben még nem rendszerezték ezeket. A koreai epikus énekeket jóval később gyűjtötték össze, mint

¹ *Sösa* elbeszélést, *Min* népet, *Yo* pedig énekeket vagy dalokat jelent. E tanulmányban ezt koreai epikus éneknek vagy röviden epikus éneknek hívjuk.

magyar megfelelőiket. Volt ugyan néhány ilyen jellegű törekvés, de a kutatók közül többen a koreai epikus énekeket nem tekintik önálló irodalmi műfajnak. Cho Dong-Il volt az első, aki elsőként megkísérelte a nyilvánosság figyelmét felhívni az epikus énekek eme különleges csoportjára, és önálló irodalmi műfajként kezelte. Említésre érdemes ez a mű², mert sorra veszi az epikus énekek jellemző vonásait, és sokoldalúan osztályozza a koreai szájhagyomány útján terjedő irodalmi műfajokat. Könyve bevezetőjében a szerző a koreai népdalokat három műfaji osztályba sorolja: lírai, epikus, Kyosul³. A koreai epikus énekeket az alábbiak jellemzik:

1. Univerzális műfaj – mindenki ismeri és énekelheti.
2. Egyszerű forma és cselekmény – könnyű elemezni.
3. Az átlagember életéhez közvetlenül kapcsolódik – egy közösséghez tartozó átlagember vágyait tükrözi.
4. A lírai műfajokkal összehasonlítva Cho Dong-Il felosztása szerint adatokban gazdag, és jobban megszerkesztett, mint a Kyosul.
5. Az epikus ének formailag dal, amely formai szempontból szerveesebb, áttekinthetőbb, tökéletesebb, mint a próza⁴.

Cho Dong-Il ebben a tanulmányában 14 típusát különítette el az epikus énekek, és próbálta azok minél több változatát (171) összegyűjteni. A 14 típus vizsgálata során elemezte a koreai epikus ének természetét és jellemzőit, megpróbált általános szabályszerűségeket felállítani. Ezek az epikus énekek általában tragikus hangvételűek. Főként a nők vívódásairól szólnak, amelyek a férfiak uralta feudális társadalom terhei miatt alakulnak ki bennük. A szerző e tanulmánya kiadása után az epikus ének egy másik formájára is rátalált. Ezek nem tragikus, hanem komikus hangvételű epikus énekek. Nincs belőlük sok: mindössze 5 típust és 6 változatot talált. A koreai epikus énekek természetének tanulmányozása szempontjából azonban elég fontosak ezek a komikus hangvételű epikus énekek is.

² CHO Dong-Il, *Sösa minyo yöngu* (Tanulmány a koreai epikus énekekről), Kemyung University Press, 1970. A könyv anyaga gyűjtőmunka eredménye. Két év alatt (1969–1970) Cho Dong-Il 15 falut látogatott meg Dél-Korea délkeleti részén, Kyongsang-Pukto tartományban, amely egyike a leghagyományőrzőbb vidékeknek. A tanulmányban „a koreai epikus ének” 14 típusát és azok változatait mutatja be.

³ *Kyosul*: megtörtént esetet vagy a valóság elemeit közvetíti didaktikai céllal (KIM Ui-Suk – LEE Chang-Shik, *What is a folklore*, Chon Mun Kak, 1999, 221.)

A 18. sz. végéig az epikát és a lírát nem különböztették meg élesen, csak a drámától különítették el. Cho Dong-Il szerint négy műnem van, amely az irodalom legalapvetőbb formáit képezi. A Kyosult is az alapműnemekbe vonja bele a líra, az epika, és a dráma mellé. Cho továbbá azt is kifejti, hogy a Kyosul a nyugat-európai tanító jellegű műfajokhoz hasonlóan informáló jelleggel bír. A Kyosul didaxissal kibővíve írja le azt, ami megtörtént. A koreai irodalomban a Kasza a Kyosul lírai, az esszé pedig a prózai formáját jelenti. (CHO, *i.m.*, 36. 14. lábjegyzet.)

⁴ CHO, *i. m.*, 16–18.

Minden epikus műben megtalálható elemek: a cselekmény, a szereplők és a színhely. Az epikus énekek középpontjában egy különleges esemény vagy személy áll. Az epikus ének esetében az elsősorban a hangsúly. A színhely esetleges, a karakterek kevésbé kidolgozottak. A mondanivalót a cselekmény hordozza, amely tulajdonképpen egyetlen esemény, melynek mélyen drámai szerkezete mindenféle magyarázó és motivációs részletet nélkülöz. A rövid lírai népdalokkal szemben az epikus énekek hosszabb terjedelműek és valamilyen konfliktust, és annak megoldását tartalmazzák. Természetfeletti motívumok nem igazán fordulnak elő bennük.

Cho Dong-Il a fent említett könyvében az epikus énekek műfaji jellemző vonásait a következőképpen foglalta össze:

1. A szereplők személyisége több epikus énekben is hasonló vagy azonos.
2. Az eseményeknek mindig hasonló a lefolyása.
3. A történet mindig valószerű⁵.

Az epikus énekek gyakorlati jelentőséggel is bírtak, mivel a falvakban élő nők szövés-fonás közben énekelték. A szövőnők egy helyen gyűltek össze, hogy közösen dolgozzanak, és együtt énekeljék a dalokat, amelyek könnyebbé és kellemesebbé tették a munkát. Természetesen az epikus ének típusai között akadnak olyanok is, amelyek az éneklők gyakorlati tevékenységével ilyen szorosán nem fonódnak össze, de ezek is a szövés-fonás közben énekelt dalokból származnak. Tartalmukat és stílusukat tekintve nem különböznek jelentősebben a többi típustól. Minden epikus ének a közösségben dolgozó ember érzelmeinek és gondolatainak a művészi kifejezése.

Cho Dong-Il megemlíti a szájhagyomány útján terjedő műfaji változatokat, amelyek az epika kategóriájába tartoznak: a mítosz, a legenda, a népmese, a Sösamuka (a sámán-elbeszélőének), a Pansori (a regös elbeszélőének). Akárcsak a népmese, a sámán-elbeszélőének, a regös elbeszélőének, és az epikus ének is szereplőkkel, cselekménnyel bíró fiktív történetet mesél el. Az utóbbi azonban műfajilag mégis különbözik a többitől⁶. A szerző az epikus énekeket a fent említett kategóriákba sorolja mint a koreai epikus irodalom egyik szájhagyomány útján terjedő műfaját. Az epikus énekek műfaji jellegzetességei:

1. Nem hasonló a többi epikai műfajhoz, ugyanis az epikus énekekben a szereplők egyszerű, hétköznapi emberek.
2. Nincsenek természetfölötti szereplők. Ebben különbözik a Sösamukától és a népmesétől.
3. Magas társadalmi pozíciójú szereplők (királyok, hercegek stb.) nem szerepelnek benne. Ebben különbözik a Pansoritól és a népmesétől.

⁵ CHO, *i. m.*, 43.

⁶ Az epikus ének típusai között csak egy olyan található (a fent említett Cho munkájában 14 típus közül a G típus), amely a népmesében és a sámánénekben is megjelenik. Az összes többi kifejezetten az epikus énekre jellemző. Lehet a népmesét is énekelni, de az sohasem lesz ugyanaz, mint az epikus ének.

4. A szereplők közötti konfliktusok csak sejthetők. Ez eltér a népmesétől, a Pansoritól és a Sösamukától.
5. Az epikus énekekben a cselekmény egyszerű és egy szálon fut. A cselekmény hétköznapi, valószerű és drámai.
6. Az írásmód egyszerű.
7. A történet formája dalszerű.
8. Nyelve gazdag szólásokban, sztereotipizált kifejezésekben.
9. Az epikus ének hangulata általában szomorú mind megszólalásmódjában, mind tartalmában.
10. A szókinsz szoros kapcsolatban áll a mindennapi élettel.
11. Az epikus énekek többsége szövődál.
12. Ezeket a szövődálokat vidéken az asszonyok és lányok szövés-fonás közben énekelték.⁷

Az epikus ének stílusában jelentősen különbözik a hétköznapi beszédétől és az írott irodalomtól, mivel rutinszerű, stilizált és más népköltészetből átvett kifejezéseket egyaránt tartalmaz. A rutinszerű kifejezéseket összekapcsolódó nyelvi fordulatok alkotják. Korlátlan, azaz típustól független használatuk a valóság érzékeltetésére szolgál, különféle formulák szerint, úgymint ismétlés, oppozíció stb. Ismétlések és oppozíciók előfordulhatnak a szereplők, a szerkezet és a beszédmód szintjén is. A következő részletek a férj családjánál élő feleség nehézségeit szemléltetik, néhány tipikus példán keresztül.

A mező oly zsúfolt, mint az előkert,
 A gyomok rajta, mint a vad hegyek.
 Egész nap kapálom, centiről centire.
 De már itt az ebéd ideje. „Mező munkásai!”
 „Térjünk haza, vár a terített asztal.”
 Hazatérek, de ím, kijő férjem apja,
 Sebesen, mint a villám, s rám rivall.
 „Hát ezt hívod jól végzett munkának?
 És haza mersz állítani, gondolván, hogy megszolgáltad az ebédet!”
 Hazatérek, de ím, kijő férjem anyja,
 Ingatag léptekkel, mint egy beteg madár, képe, mint a tök.
 „Hát ezt hívod jól végzett munkának?
 És haza mersz állítani, gondolván, hogy megszolgáltad az ebédet!”
 Hazatérek, de ím, kijő a legidősebb báty felesége
 Csípőjét riszálva, s rám kiált.
 „Hát ezt hívod jól végzett munkának?
 És haza mersz állítani, gondolván, hogy megszolgáltad az ebédet!”

A sztereotipizált kifejezések önálló fordulatok, amelyek egy típus változataiban jelennek meg leginkább, jelentősen leegyszerűsítve a valóságot. A díszítő jelzők jól példázzák mindezt.

⁷ CHO, *i. m.*, 47–50.

A rutinszerű és stilizált kifejezések a stílus gazdaságosságát szolgálják, általuk kevesebb szóval nagyobb hatás érhető el, ami könnyen érthetővé és memorizálhatóvá teszi az epikus éneket. A stilizált kifejezések használatával jelenhet meg a humor és a satíra is a dalokban.

Amikor egy típus változataiban használt fordulat más típus változataiban is feltűnik, jövevény- vagy vendégkifejezésről beszélünk. Ezek az éneklés közben elfelejtett szövegrészeket által hagyott űrt töltik ki, az epikus ének stílusát így még egyedibbé, változatosabbá, tetszetősebbé téve.

Sösa minyo yöngu 2.2. fejezetének a végén (– generikus koncepció –) Cho Dong-Il azt fejti ki, hogy ezt az epikus műfajt a világ bármely népének irodalmában fellelhetjük, ezenkívül hangsúlyozza a műfaj hasonlóságát a balladával. Idézem az ő szavait:

Lehetséges, hogy epikus énekek léteznek az egész világirodalomban, mert mindenhol előfordulhat, hogy a történet dalszerű formában van elbeszélve. A szájhagyomány útján terjedő próza és költészet minden nép szájhagyomány útján terjedő irodalmában megtalálható, annak általános formája. Az egyik legelterjedtebb műnem az epika. Ebből következtethetünk arra, hogy az epikus ének az egész világon létezett.

A koreai irodalomban a szájhagyomány útján terjedő epikus költészetnek három műfaji variációja van: a Sösamuka, az epikus ének és a Pansori. Az európai irodalomban pedig a heroikus epika és a ballada. Az epikus ének nagyon hasonló az európai balladához.⁸

III. A magyar népballada

Mindmáig a ballada legközismertebb meghatározását Greguss Ágost fogalmazta meg: „Tragédia dalban elbeszélve.” Műfaját tekintve a ballada mindhárom műnem (epika-líra-dráma) sajátosságait magán viseli. Epikus jegy a balladában az elbeszélő jelleg, lírai az előadott szöveg előadásmódja, drámai, mert párbeszédes és a cselekmény „részeseit lelki mozgalmok, szabad működésök gyors folyamában állítja elénk s érzéseiket velök magokkal mondatja el.”⁹

A ballada jellemző vonása az, hogy történetet elbeszélő dal vagy dalban testet öltő dráma. A ballada verses formában elhangzó alkotás, amelyhez azonban mindig dallam járul, ahogy Ortutay Gyula megfogalmazása mondja: a ballada „rövid, sokszor drámai jellegű epikus ének.”¹⁰ Vargyas Lajos ismét

⁸ CHO, *i. m.*, 50–51.

⁹ GREGUSS Ágost, *A balladáról*, Bp., Franklin, 1907, 180.

¹⁰ ORTUTAY Gyula, *Az „európai” ballada kérdéséhez* = O. Gy. *A nép művészete*, válogatta és szerkesztette BODROGI Tibor és DÖMÖTÖR Tekla, Bp., Gondolat, 1981, 198.

szélesíti a kört: „a ballada drámai és lírai elemekkel átszőtt elbeszélő költemény.”¹¹ A ballada cselekménye sűrített, a történet elbeszélésmódja szaggatott, rendszerint tragikus tárgyú mű párbeszéddel, lírai elemekkel. A történet időbeli kihagyásokkal, térbeli váltásokkal és szaggatott mondat szerkesztéssel adja elő. A tömör előadásmód, az elhallgatások sejtelmes hangulatúvá teszik. „A ballada formai szempontból a népdallal rokon: verses szövegét daltamra éneklik. Tartalma azonban elbeszélő jellegű, mint a (verses vagy prózai) epikáé: az előadó nem önmagáról énekel, hanem mindig másokról, még ha hősei egyikével-másikával azonosul is. Maga a történet általában nem valami világrengető vagy fontos történelmi esemény, hanem szűkebb – családi, egyéni – körben lejátszódó tragédia vagy komédia, amely érdekességénél vagy példázatos jellegénél fogva érdemes a megéneklésre.”¹²

Jellemző még rá, hogy cselekménye és metrikus struktúrája egyszerű. A szóhasználat, a beszédmód közel áll a valódi népnyelvhez. Többnyire strófákból áll,¹³ és általában a személytelenség jellemző rá. A szerző vagy az énekmondó nem fejezi ki a maga egyéniségét.

A balladahősök – mint említettük – többnyire mindennapi emberek, életútjuknak csak egyetlen, de legfontosabb eseményéről tudunk meg valami közelebbit, de azt is minden részletezés és kitergetés nélkül. [...] a ballada azonban egyetlen epizódot tartalmaz csupán, és tömör, rövid, dalszerű. [...] minden emberi méretű és szabású, a leírást felváltja a párbeszéd; a hosszas elbeszélés helyett inkább tetteiken és beszédjükön keresztül mutatja be hőseit. A hősénekben minden részlet fontos, a balladában csak a lényegre szorítkoznak, innen eredhet az úgynevezett *balladai homály* is, mely azonban nem szükségszerű és nem is kezdettől fogva meglévő sajátossága a balladának, sokkal inkább az állandóan munkáló rövidülés, dalszerűvé válás törvényszerűségének tulajdonítható.¹⁴

A ballada nem egyéneket akar bemutatni, nem is eredményt ismertetni, hanem magát az embert: az anyát, a szülőket, a gyermekeket, a házastársakat, a szerelmeseket stb. állítja elénk életük sorsfordulóin, drámai helyzetekben, és mindezt azért teszi, hogy erkölcsi elégtételt szolgáltatson vagy legalább tanulságot szűrjön le.¹⁵

Vargyas Lajos a magyar ballada jellemző sajátosságait a következőkben foglalja össze:

...a témákban törekvés feszült tragédiára, kisebb számban komikumra, főleg gúnyos formában, mindkettővel pedig társadalmi típus- és példázatteremtésre, erős lélektani és szociális beállítással. Stílusban nagyfokú tömörség, párbeszéd-

¹¹ VARGYAS Lajos, *Ballada* = *Világirodalmi Lexikon*, I. Bp., Akadémiai, 1970, 652.

¹² KATONA Imre, *Ballada* = *A magyar folklór*, szerk. VOIGT Vilmos, Bp., Osiris, 1998, 185.

¹³ „Legelőször is azt a különbséget vesszük észre közöttük, hogy míg a *ballada rimes és strófás*, a románcnak sem rímei, sem strófái, amiből azt is következtethetjük, hogy a ballada énekelhetőbb s dallamosabb a románcnál.” (GREGUSS, *i. m.*, 12.)

¹⁴ KATONA, *i. m.*, 191.

¹⁵ KATONA, *i. m.*, 192.

desség, tehát drámai előadás, erős hajlandósággal a stilizálásra, jelképes kifejezőmódra, ami bizonyos szinten alul nem engedi észrevenni a részleteket.¹⁶

A fenti általános definíciót és a ballada más jellemvonásait figyelembe véve azt mondhatjuk, hogy a balladának más epikus költészettől eltérő narratológiai módszere van. Jellemző és eredményes a ballada elbeszélő módszere akkor, ha drámai módon ábrázol egyetlen eseményt vagy helyzetet. Más költői formákkal összehasonlítva a ballada kevésbé van tekintettel a költői dikcióra, de gazdag szólásokban, sztereotipizált kifejezésekben.

A legkisebb, tovább már nem osztható részecske a *formula*: olyan sztereotipizált kifejezés, mely több alkotásban is hasonló alakban fordul elő (pl. a népmesében: *Hol jársz itt, ahol a madár se jár?*; népballadában: *Vérem a véreddel egy patakban folyjon...* stb.). Egy részük több ezer éves örökség, mások viszont csak jól begyakorolt közhelyek, amelyek megkönnyítik az alkotás folyamatát. Mindenképpen beszédes bizonyítékai azonban a közgondolkodásnak.¹⁷

A ballada honfoglalás kor előtti elemeit ugyancsak Vargyas Lajos kutatásai tárták fel. Így a *Kerekes Izsák* című balladában az „Egy elemben gyalog-ösvényt vág, Visszajövetében szekérutat nyit” formula, a *Molnár Annában* a fa alatti jelenet és a fejbenezés motívuma, a *Szálláskereső Jézus* című balladában „A fejnél fölkel ragyogó napvilág, a lábánál fölkel tündöklő hóvilág” formula hősepikei eredetű. Ugyanígy hősepikei formula a „Hallottad-e hírét...” kezdet, amely több népballadánkban szerepel.¹⁸

Hosszabb idő elteltével minél szélesebb körben terjed el egy ballada, annál több variációban él és marad fent. Minthogy több évtizeden, sőt évszázadon át szájhagyomány útján terjedtek így, ezért a legtöbb balladának több változata is van. „A szerzők ilyen nagy számáról természetesen nem beszélhetünk, helyesebb tehát előadót mondanunk.”¹⁹ „A népművészetben, népköltészetben az esetek többsége arra vall; hogy az »alkotás« voltaképpen egyenlő a *változattal*. A *variáns* (változat) azonban közösségi termék, tehát személyi tulajdon nélküli, melynél az enyém-tied-övé együttes elve érvényesül. Ebből következik, hogy »van saját változat, de nincs saját alkotás«”,²⁰ mondja Voigt Vilmos.

A ballada olyan témákról szól, amelyek többnyire a közemberek családi vagy társadalmi életéhez közvetlenül kapcsolódnak. „Balladánk fontos témája viszont a szegények-gazdagok ellentéte, a gazdagok szívtelenségének elítélése és elégtételadás a szegényeknek... Erőszak, leányrablás és a szüzesség védelmében elkövetett öngyilkosság is gyakori téma, továbbá a szerelem

¹⁶ VARGYAS Lajos, *A magyar népballada és Európa*, Bp., Zeneműkiadó, 1976, I, 180.

¹⁷ KATONA Imre, *A folklór és a folklorisztika általános problémái = A magyar folklór*, i. m., 31.

¹⁸ VI. *Néprajz és Folklór = A magyarságtudomány kézikönyve*, szerk. KÓSA László, Bp., Akadémiai, 1999, 755–756.

¹⁹ KATONA, i. m., 24.

²⁰ VOIGT Vilmos, *A folklór alkotások elemzése*, Bp., Akadémiai, 1972 (Néprajzi tanulmányok), 70.

(házasságon belül és kívül), valamint a belőle fakadó összeütközések; végül a különféle családi problémák (feleségnek kényszerítés, házastársi hűség, gyermek vagy szülő iránti kegyetlenség, anyós és menyee ellentéte stb.). Ez a csoport az egész magyar balladarepertoár gerince.”²¹ Ortutay Gyula emel ki három nagy réteget az európai ballada témáiban.

Az első réteget a „mitológia” (vagy mesei, hiedelemszerű) témák jelentik, s ilyen énekek valóban a bilinák közt éppúgy akadnak, mint a délszláv vagy a norvég, skót balladák közt. A másik réteg: a történeti epikus témák, s ezek körében külön összefüggő csoportnak tekinthetjük a kelet-európai népeknek a törökökkel való küzdelmeikre vonatkozó balladáit, epikus énekeit. [...] A harmadik csoport, a legáltalánosabb, legváltozatosabb anyagú; az egyéni, családi tragédiákat és komédiákat eldaloló-eltáncoló epikus ének.²²

A szerző és a dalos érzelmei alig tükröződnek a művekben. Ezért a balladának az egyik jellemző vonása a tárgyilagos leírás. A ballada elevenen, életszerűen írja le a családi és társadalmi valóságot egy külső nézőpontból.

A népköltészetben nem az egyéni, hanem a közösségi vonások érvényesülnek, az adott társadalom helyzetei, típusai stb. kerülnek bemutatásra és annak igényei, ízlése, továbbá élete és vágyai kerülnek megfogalmazásra. A folklór tehát maradéktalanul azoké, akik élnek vele. Míg a hivatásos költészetben a közösség az egyénen keresztül fejeződik ki (pl. Petőfi: *Nemzeti dal*), a népköltészetben fordítva: az egyén csak a közösségen keresztül létezik és így fogalmazza meg mondanivalóját (pl. a *Kossuth-nóta*).²³

A magyar ballada jellegzetességeit így foglalhatjuk össze:

1. A történetet a cselekmény élteti.
2. A történet epikus dal formájú.
3. Egyszerű forma, írásmód és egyvonalú cselekmény jellemzi.
4. Az előadásmód személytelen (objektív).
5. Drámai módon és koncentráltan ábrázol egyetlen eseményt vagy helyzetet.
6. A költői dikciónak csekély szerep jut, a szókincs szoros kapcsolatban áll a mindennapi élettel.
7. Különös ismertetőjele a refrén.
8. Gazdag szólásokban, sztereotip kifejezésekben.
9. A témák olyanok, amelyek manapság az újságok bűnügyi hírei között szerepelnének.
10. Tárgyilagosan ábrázol valóságos eseményt.
11. A nyomtatásban való megjelentetés előtt számos variációja létezett.
12. A szerzője ismeretlen.

²¹ KATONA, *Ballada*, i. m., 312.

²² ORTUTAY, *Az „európai” ballada... i. m.*, 205.

²³ KATONA, *A folklór és a folklorisztika..., i. m.*, 28.

A következő fejezetben a fent említett magyar népballada és koreai epikus ének közös vonásairól és eltéréseiről lesz szó.

IV. Közös vonások és eltérések

Ha az előbbi fejezetek alapján összehasonlítjuk a magyar népballadákat a Cho Dong-Il könyvében említett koreai epikus énekek jellegzetességeivel, akkor egyértelműen felfedezhető hasonlóságuk. A ballada és az epikus ének is ismert szerző nélküli, elbeszélő jellegű vers. Az egyetlen dolog, ami minden igazi elbeszélő jellegű versre jellemző, és ami megkülönbözteti ezeket más költészeti formáktól, az az a különleges mód, ahogyan történetüket elmesélik. Egyetlen eseményt mutatnak be, és a párbeszéd igen fontos szerepet játszik bennük. Nem csupán a szerzőjük ismeretlen, de személytelenek is: a mesélő nem viszi bele saját személyiségét, és erkölcsi vagy tanító jellegű értékeléssel sem találkozunk bennük. Az elbeszélő jellegű verseket az különbözteti meg az összes többi versformától, hogy sohasem az éppen divatos nyelvezetben íródtak: sajátos retorika és frazeológia jellemző rájuk. A balladák és epikus énekek fő célja, hogy a történetet drámai módon mutassák be. Ennek érdekében a magyarázatot, az erkölcsi megjegyzéseket, de még az eredeti frazeológiát is háttérbe szorítják. Ritkán fordulnak elő szokatlan metaforák, talán azért, mert ezek akadályozhatnák az elbeszélés menetét. A balladák és epikus énekek szókincsüket illetően rendkívül takarékosak, mert a hallgatók az ismerős és ismétlődő díszítő jelzőkre támaszkodva jobban tudnak a cselekmény kibontakozására összpontosítani. Van ezen kívül egy másik retorikai eszköz is, az ismétlődés, ezen belül pedig a legkedveltebb a fokozódó ismétlődés. Minden versszak megismétli az előtte álló versszakot azzal a különbséggel, hogy tesz hozzá még valamit, ami végül a csúcsponthoz vezet. Az itt leírtakat a következőképpen foglalhatjuk össze:

1. A téma mindig valamilyen eseményhez kapcsolódik.
2. A történet epikus dal formájában íródik.
3. A forma, az elbeszélés módja, és a történet egyszerű.
4. Drámai módon és koncentráltan ábrázol egyetlen eseményt vagy helyzetet.
5. Gyakran fordul elő benne refrén.
6. A témák hétköznapiak és valószerűek.
7. Léteznek földrajzi és időbeli variációk.
8. A szerzője ismeretlen.
9. A történet verses formájú.
10. Gazdag szólásokban, sztereotipizált kifejezésekben.
11. A szókincs szoros kapcsolatban áll a mindennapi élettel.
12. Az előadásmód személytelen (objektív).

A fentiek alapján megállapítható, hogy a magyar népballadák és a koreai epikus énekek közötti hasonlóságok majdnem mind egybeesnek a ballada műfaji sajátosságaival. Természetesen az ötödik és a hetedik pont (a refrén és a variáció) kérdésével nem foglalkoztam részletesebben (Cho Dong-Il sem említi a könyvében). Ezek külön magyarázatot nem igényelnek, mivel a magyarban is közismertek.

Állást foglalok azonban a szerző azon véleményével szemben, amely szerint az epikus énekek csak szövődalok, és a vidéki falvakban élő nők szövés-fonás közben énekelték. Erre nézve semmiféle bizonyítékot nem találtam. Ezért ezt a nézetet nem tartom az epikus ének jellemző vonásának.

Az epikus énekek a 17–18. századi koreai feudális társadalom viszonyait tükrözik. Ebben az időben az egyszerű emberek és az arisztokrácia között nem volt olyan kölcsönhatás, mint nyugaton. Ráadásul a magas társadalmi pozíciójú koreai nemes embereknek saját magukra vonatkozó külön költészetük volt, ezért közömbösek voltak az egyszerű emberek által énekelt epikus ének iránt. Következésképpen témáikat tekintve a magyar népballadák sokfélék lehetnek, az epikus énekek témáinak száma viszont korlátozott, mivel az ezekben szereplő egyszerű, hétköznapi emberek életmódja szerény, élettere pedig szűk volt, csak a saját családjuk megélhetésére korlátozódott. Ebből következik, hogy az epikus énekekben a téma megválasztása igen korlátozott volt, szinte mindig ugyanazokat a témákat használták.

A G₃₀ jelzésű, „Egyéves korában meghalt az édesanyja” kezdetű, Cho Dong Il által közölt koreai epikus ének arról szól, hogy Yí-ék leánya hiába hívogatja a vizsgára készülő legényt, a lány ezen feldühödik és megátkozza a fiút. Amikor eljön a legény lakodalma, a fiú váratlanul meghal. Később, amikor a lány férjhez megy, az esküvői menet megáll a fiú sírja mellett, s a halott vőlegény kilép a sírjából, magával viszi a menyasszonyt a másvilágra:

Felkel a sírjából a halott vőlegény,
Átöleli a lányt, és magával viszi le, a sírba
Ebben a világban ellenségek voltunk,
A másvilágon majd találkozunk.
Ott már nem leszünk ellenségek,
Hanem boldogan élünk majd.

Ez az epikus ének jól illusztrálja, hogy a koreai irodalomban is létezik a magyar balladának megfelelő műfaj, legalábbis ez az epikus ének számos hasonlóságot mutat a magyar népballadával. A hasonlóságok részben formaiak (párbeszédesség, drámaiság, tragikus kifejtés, ismétlődések, gondolatritmus stb.), részben tartalmiak (a fiatalok csak a halálban egyesülhetnek), ami megvan a *Kádár Kata* című magyar népballadában is:

Egyiköt temették ótár eleibe,
Másikot temették ótár háta mögi.

A kettőből kinőtt két kápóna-virág,
Az ótár tetején esszekapcsolódtak...

A néhány jelenetből álló, párbeszédes, drámai módon lezajló cselekmény végkifejlete hasonló. A koreai epikus énekben a sírból kilépő halott vőlegény, aki magával viszi menyasszonyát, emlékeztet Bürger híres balladájára, a *Lenorára*, amely az európai műballada-kultusz elindítója. Ebben a halott vőlegény lovára kapja menyasszonyát, a temetőbe viszi, ahol megnyílik alattuk a föld. (Ezzel a német balladával, amelynek aztán a 18. század végén és a 19. század elején sok-sok olasz, orosz stb. követője akad, közeli rokonságot mutat Arany János kísértet-balladája, a *Bor vitéz* is.) Maga a téma (az elválasztott szerelmek egyesülése a halálban) egymástól függetlenül is megszülethetett, de a motívum vándorlásának esete sem zárható ki.

A ballada és az epikus ének közötti fő különbség, hogy a ballada többnyire strófákból áll. Az epikus ének hangulata mind megszólalásmódjában, mind tartalmában általában szomorú hangvételű. További eltérések még: 1.) A koreai epikus énekekben a szereplők egyszerű, hétköznapi emberek, a magyar népballada szereplőinek köre ennél vegyesebb. 2.) A koreai epikus énekek többségét szövődalként vidéken asszonyok és lányok szövés-fonás közben énekelték.

VILÁGREND, BŰN, IGAZSÁGSZOLGÁLTATÁS*

(Töredékek a tragikumról)

„Tudod, hogyan szól két tenyér, ha csattan;
vajon hogyan szól egy tenyér, ha csattan?”

(Zen-buddhista koan)

A magyar esztétikai irodalomban kevés olyan munka van, mely átfogó képet próbál adni a 19. század magyar irodalmában megjelenő tragikumelméletekről. Noha ez nem is látszik égető szükségnek, a korszak adott témáról szóló írásaiban előforduló kategóriák tisztázására tett kísérletek mindenképpen hasznos eredményekre vezethetnek. Csak a századvégi tragikum-vitát véve alapul, az ott megjelenő esztétikai ars poétikák és világnézeti eltérések messzebbre mutatnak annál, hogy pusztán a magyar irodalom egy partikuláris jelenségét lássuk a tárgy körüli korabeli szembenállásokban. Nem beszélve magának a tragikum kérdéskörének hermeneutikai, filozófiai, lélektani, teológiai távlatokat nyitó lehetőségeiről. Jelen esetben nincs mód a század hosszmet-szetében hozzáférhetővé tenni a drámai kulcskategóriák értelemalakulásának különböző módozatait, de néhány kiemelése hasznosnak tűnhet a tragikum-értési paradigmák problémáinak felvetéséhez.

A 19. századi írások tragikumra vonatkozó elméleti reflexióira szinte egyöntetűen igaz, sokszor deklaráltnak is, hogy a tragédia bonyodalomstruktúrájának értelmezését csak zárt racionális rendszerben tartják elképzelhetőnek (l. Döbrentei Gábor, Tarcy Lajos, Szász Károly, Salamon Ferenc, Névay László, Szigligeti Ede stb.)¹. Az ésszerűség, illetve a szoros oksági láncolatát összeálló észelvőség pedig ritkán választódik el az erkölcsi szemponttól.² Ilyen módon

* A dolgozat előadásként hangzott el a *Jelentésadás és értelmezői gyakorlat a XIX. századi kritikában* című konferencián, melyet Pécsen rendeztek meg 2004 májusában.

¹ „Ámbár a képzelés segíti legfőképpen elértemni a szép művészség munkáját, de ennek minden nemeiben még is ugyan az a teremtmény, alája veti magát az ítélgetéssel egybe-illetgető érzéknek, s ez, amannak figyelmetlenségét sehol se bünteti – meg elmulthatatlanabbul, mint a drámai költésben.” DÖBRENTÉI Gábor, *Észre vételek a szomorú-játék teóriája körül*, Erdélyi Museum, 1818, 121.

„[a] vallásos képzet is oda hagyván érzéki elemét, az indulat s gondolat belsőségére emelkedett; mert benn van azon szükség a lélekben, hogy magát belsejében mint az igazság valódi formájában elégitse ki. [...] Nem lehet itt figyelme a költőnek tán hazája elfogultságaira, tán más nemzetekétől különböző intézkedéseire, ő az ész szavát írja le, mellynek nyelvén beszélnek minden népek.” TARCZY Lajos, *A dráma hatása és literatúránk drámaszegénysége*, A Kisfaludy-Társaság Évlapjai, 1841, 45, 64.

adódik az a morális alapon álló képletezési lehetőség, mely a tragikai folyamatot az isteni, társadalmi, erkölcsi, természeti stb. világrend, vagyis egy organikus rendszer megsértéséből származtatja olyan formán, hogy az egyén, jelen esetben a tragikai hős – utólagosan vétkül felrótt – tettével a rend ellen támad, ám mivel az hatalmasabb nála, sőt létének egyik alapfeltétele, harca kudarcra van ítélve. A világ egyensúlyi helyzetének helyreállása megköveteli a hibázó megbüntetését. A költői igazság azáltal lesz győzedelmes, hogy a középserűséget vagy a metafizikai hatalmak által szavatolt rend határait akarva-akaratlanul átlépő egyént szembesíti tetteinek következményeivel. A kauzális lánc, mely így létrejön, a világrend, tragikai vétség és költői igazságszolgáltatás kategóriáit egymástól is függővé teszi, ugyanis amennyiben az egyik jelen van, kimondva-kimondatlanul ott kell lennie a másik kettőnek is. Látszólag így szerveződik metonimikus történetté a tragikumról szóló szövegek többsége. Ezt a triadikus kapcsolódási rendszerként modellezett logikai sort megfigyelve, feltűnhet, a kezdő- és végállapot közötti kapocsként szereplő ember helyzete, hiszen az ő tetteiben rejlik a folyamat dinamikájának kulcsa. Amennyiben a tett szabad döntésének következménye, az a tragikus végkifejlet elkerülésének lehetőségét veti fel. Ez a belátás fontos elemét képezi több tragikumelméletnek (l. Guzmics Izidor, Gyulai Pál, Döbrentei Gábor, Madách Imre stb.)³, ugyanakkor kérdések egész sorát implikálja: Nem válik-e morális példázattá minden tragédia, ha a mű világában lezajló történeteket az

„A tragikai fölfogás, mely erkölcsi összeütközést követel és pedig két jogosult szükség közt, teljesen kizár minden indokolatlant s így a véletlent is, mely erkölcsileg a legjogosulatlanabb.” SZÁSZ Károly, *A tragikai fölfogásról*, Pest, MTA, 1870, 25.

„[a] drámában az indoklásnak oly erősnek kell lennie, hogy épen ami legerősebben indokol, az tegyen legnagyobb hatást; ne legyen az a színpalak mögé rejtve, hanem a jellemben és előttünk, valamely jól kigondolt situációban nyilatkozzék. Az indoklásnak egyszerre kell születnie a jellemmel.” SALAMON Ferenc, *A drámai motívumokról*, 1857, 84–85.

„[M]iután a nemzeti és természeti keskenyebb köréből a szellemiség egyetemes világába lépett: akkor volt képes a költészet is mélyebb pillantást vetni a dolgok rendjébe, s felfedezvén a mindent összetartó szellemi kapcsolatot, akkor tudta visszavinni a jelenségeket valódi okaikra. [...] A cselekvény egysége azon fordul meg, hogy a költő eszméje szerint szervezett oly egészet képezzen, melynek minden mozzanata mint ok és okozat viszonyulják egymáshoz. [...] [A] tragédiának mindent indokolnia kell.” NÉVY László, *A tragédia elmélete*, 1871, 30, 42, 44.

„[A] régi kikerülhetetlen sorsban sem hiszünk már, mely elől nincs menekülés. [...] Ez is ellenkezik a józan észszel s erkölcsi érzetünkkel egyaránt.” SZIGLIGETI Ede, *A dráma és válfajai*, Bp., Athenaeum, 1874, 211.

² Kölcsey Ferencnél például elválasztódik: „Soha nem kérdem, ha sors által igazgattatja-e a költő drámájának folyamatját, vagy emberi szabad akaratától? Így vagy úgy, mindenik esetben az akciónak szakadatlan előrehaladásban kell az okok és következtetések egymásból függő láncán mozogni.” KÖLCSEY Ferenc, *Körner Zrínyijéről* = K. F., *Nemzet és sokaság*, vál., szerk. és az előszót írta Kulin Ferenc, Bp., Múzsák, 1988, 102.

³ „[S]emmit nem iparkodtak a hellen színművészek kedvesebbé, szeretetre méltóbbá tenni a halandók előtt, mint a középserűséget, a kevés és képesiveli megalégedést, az öröm- s gyönyörrel mértékletes élést; semmit nem inkább utáltatni, mint a gőgöt,

erkölcsi felelősség felől közelítően láttatja az elméleti kontextus? Ha a tragikus hős másképp is dönthetett volna, miért döntött éppen úgy, ahogy? Ha az egyén részét képezi a világrendnek, miért nem dönt annak megfelelően? Ha pedig nem tud, vagy nem lehet úgy dönteni, hogyan érvényesül a szabad akarat? Miért nagyobb a büntetése, mint az elkövetett tett súlya? Bűne megelőzi tettét, vagy bűne, vétsége maga a tett? (Ez utóbbi kérdés például a *Bánk bán* esetében kulcsjelentőséggel bír.)

A század elméleteiben a felsorolt kérdések jobbára megválaszolatlanok maradnak, bár lappangó feszültséget minden olyan tragikumfelfogásban keltenek, melyben a racionalizált keresztényi értékrend említett fogalmi rendje és affirmatív irányultsága megjelenik. Jól észrevehetően így van Gyulai Pál dramaturgiai kérdésekkel foglalkozó írásaiban,⁴ és még a morális szempontok túldimenzionálása miatt sokszor elmarasztalt Beöthy Zsolt tragikum-monográfiájában is. Az elméletben fellépő kérdésgócok még azoknál a szerzőknél sem oldódnak fel teljesen, akik megpróbálnak kilépni a szilárdnak tekintett világrend által meghatározott elméleti keretek közül. Rákosi Jenőnél az ok-okozati felépítés és a morális terminológiától való elszakadás képtelensége teszi lehetetlenné a szembenézést a tragikum-jelenség paradox kérdéseivel, Péterfy Jenő pedig – bár túllép a tragikum-diskurzus meghatározó argumentációjának bevált fordulatain – konkrét drámaelemzésekben applikálható saját értelmezői nyelvet nem képes teremteni. Legalábbis a *Bánk bánról* szóló rövid tanulmánya, úgy tűnik, ezt támasztja alá: „még előtte állott egy tisztább, etikai megoldás lehetősége. Ennek most vége; ezentúl Bánk bán szenvedélyei által sodortatik.”⁵ Ehhez hasonló megállapítás több is található drámakritikáiban, holott a tragikumtanulmányai határozottan elvetik a tragikus helyzet

hiu ragyogvást, előre tolokodást, a tulzást és telhetlenséget.” GUZMICS Izidor, *Hellen-magyar dramaturgia*, 1836, 30.

„A büntetés ritkán áll arányban a bűnnel, tévedéseink, sőt erényeink is, ha nem voltunk elég okosak, nagyobb vészt hozhatnak reánk, mint bűneink.” GYULAI Pál, *Szigligeti és újabb színművei* (1873) = Gy. P., *Dramaturgiai dolgozatok*, I–II, Bp., Franklin-Társulat, 1908, II, 416.

„Az erkölcsiség meg nem óv bennünket a tévedéstől, a tragikai vagy komikai katasztrófától, ha egyszersmind nem vagyunk eléggé eszélyesek.” GYULAI Pál, *Művészet és erkölcs. Felolvastatott a Kisfaludy-Társaság 1887 február 6-án tartott ülésén* = Gy. P., *Munkái*, I–IV, Bp., Franklin-Társulat, 1937, IV, 206.

„A hős olly tanítólag vitessék keresztül minden cselekedeten, hogy példája által a hallgató erősítessék a Jóban, s felsohajtás gerjedjen benne annak bukásán, miért kelljen az embernek legszebbre célzó tettei közé, azokat elrontó gyarlóságoknak jőni, s tanulja is meg, mit kell kikerülni annak, a ki nagy planumokat akar teljesedésbe hozni.” DÖBRENTÉI, i. m., 124.

„[Aias] elhagyva a középszerűség édenét, túlvágyik lelke a halandóságon.” MADÁCH Imre, *Művészeti értekezés* = M. I. *összes művei*, s. a. r., bev. és jegyz. Halász Gábor, [Bp.], Révai, [1942], 2. köt., 545.

⁴ L. KONDOR Tamás, *Gyulai Pál tragikumfelfogása és a tragikum-vita*, It, 2002/4, 561–586.

⁵ PÉTERFY Jenő, *Bánk bán* = P. J. *válogatott művei*, a válogatás, a szöveggondozás és a jegyzetek Sőtér István munkája, Bp., Szépirodalmi, 1983 (Magyar Remekírók), 429.

kikerülésének eshetőségét, az erkölcsi megközelítés jogosultságáról nem is beszélve.

Bizonyos nézőpontból tehát megkockáztatható az a kijelentés, hogy a század teóriáinak, s kiemelten a századvég vitájának sem az elméleti szembenállás a legmértavódóbb jegye, hanem a kimondatlan kérdések közös irányultsága, s az ezekre adható válaszok megnyugtató módon való feltalálásának a vágya. Ha ilyen szempontból olvassa újra valaki a vonatkozó szövegkorpuszt, arra a meglepő következtetésre is juthat, hogy az eddig éles szembenállásként értett különbség elmélet és elmélet között pusztán kvantitatívan és nem kvalitatív módon létezik, vagyis bizonyos részelemek nagyobb hangsúlyt kapnak, míg mások kevesebbet, de lényegi ellentét alig van egyes gondolatmenetek között. A továbbiakban a világrend és a tragikai vétség kapcsán ezt szeretném élesebben láttatni, ám mivel nincs arra rendelkezésre álló tér, hogy ezt az 1810-es évektől a század végéig követni lehessen, alapvetően a tragikum-vita alakjainak szembe- és egymás mellé állításában demonstrálom a témakört, de ahol szükséges, ott más szerzők írásaira való hivatkozást is szerepeltetek.

Beöthy Zsolt tragikumkönyvében a drámai hatás megnyugtató elemét oly eszmék érvényesülésében látja

...melyeket a természeti és erkölcsi világban jogosan és szükségszerűen uralkodónak tekintünk; erőnk fenntartóinak, hitünk biztosítékainak, létünk alapjainak érzünk és tudunk. [...] Mindezek az eszmék: haza és család, állami rend és korszellem, természeti kényszer és erkölcsi törvény, szabadság és gondviselés: egy közös fogalomra utalnak bennünket, melynek öszhangos tartalmát képezik. Nem magukban álló, külön-külön hatalmak, hanem csak elemei, töredékei, nyilatkozásai egy közös és egyetemes hatalomnak, egy minden irányú, általános tökéletességnek, mely uralkodik fölöttünk, vezeti lépéseinket, irányozza tetteinket s kifejezi magát pályánkban.⁶

Az élet harmóniáját egy olyan értékrend szavatolja, melyet az ember kozmikus felső hatalomként ismer el. Ez nemcsak külső erőként van jelen az egyén életében, hanem belső értékrendként is. Beöthy ebben a kérdésben nem különíti el az antik és a modern tragikumban érvényesülő rendképzeteket, az egyetemes fogalma alatt ezeket egyesíthetőnek gondolja, legalábbis erről tanúskodik, hogy az elméleti megállapításait hol antik, hol pedig keresztényi világnézetet érvényesítő példákkal igazolja. A világrend egyetemes külső és belső hatalomként való megjelenésére több korábbi példát is lehet találni. Az egyik ilyen Tarcy Lajosé, aki a Kisfaludy Társaság pályázatára írt drámaelméleti művében fogalmazza meg a következőket: „Szellemi hatalmak igazgatják a világot, egyesek úgy mint egészek sorsát. Illy szellemi hatalmak a közjó, hon, házastárs-, és gyermekszeretet, barátság, becsület, hűség stb. – E szellemi hatalmak dicső uralkodását az egyesek lelkébe ültetni, ebben ápolni, megerősíteni fönséges tiszte a drámának.”⁷ A világ egyensúlya fölött őrkdő hatalom ily módon időfeletti egységes mivoltában jelenik meg, érvényességi köre soha

⁶ BEÖTHY Zsolt, *A tragikum*, Bp., Franklin-Társulat, 1885, 5–6.

⁷ TARCY Lajos, *i. m.*, 62–63.

el nem évülő természeti és külső-belső emberi törvényekben is realizálódik. Ehhez hasonló elképzelések a kortársak között Madáchnál, Gyulainál, Keménynél⁸ vagy Aranynál is fellelhetők, de a század legkorábbi tragédiатеóriáiban, Buczy Emil és Döbrentei Gábor írásaiban is az erény, a honszeretet és az ész keretei között jelölődik ki az a szellemi értékrend, mely a drámai világban örökérvényűen nyilatkozik, noha a keresztényi korszakban az individualitás jóval nagyobb hangsúlyt kap, amint azt a szerelmi konfliktus centrumba kerülése jelzi.

A világrend-elképzeléseknek egy másik csoportját alkothatják azok az írások, melyek éles megkülönböztetését tartják lényegesnek az antik és modern, vagyis keresztényi nézőpontnak.⁹ Ennek nyomai kifejtett formában először talán Guzmics Izidornál találhatók meg, aki keresztényi religio által megszentelt ész-eszmékről beszél, de ezt élesen elhatárolja a „könyörtelen, kikerülhetetlen buta végzet” hitétől,¹⁰ noha más oldalról éppen a jelen romlottságát kárhóztatja, sőt a gondviselés és végzethit azonosításáig jut el.¹¹

⁸ „[az egyén kesztyűt dob] a jogos viszonyok, a társadalmi és világrend ellenébe, [melyek] a viszonyok kényszerűségéből, a conventionális nézetek súlyából, a megcsontosodott előítéletekből, a korszellemből, a hagyományos erkölcsök és szokások bűveirejéből, a társadalmi rend hierarchiájából, kegyeletekből, vallásos eszmékből, állami kötelességekből állanak.” KEMÉNY Zsigmond, *Eszmék a regény és dráma körül*, 139.

⁹ Egy hosszabb elemzés keretében – ahogy erre Dávidházi Péter is utal Arany-monográfiájában – feltétlenül szükséges lenne a görög végzet-fogalom és a keresztény hagyományban megjelenő predesztinációs elképzelések összevetése. Miközben a teológiai és szociológiai előfeltevések szerint inkább a különbségek tűnnek jellegadónak, a mítoszkritikai és a mélylélektani horizonton nem feltétlenül elvetélt a két fogalom párhuzamba állítása.

¹⁰ „A különzet egyedül, s ez nem csekély, abban vonul össze, hogy az ottan főszerepet viselő phantasztia képeit, itt az észnek eszméi, melyeket a keresztény religio megszentelt, váltják föl, helyt adva egyszersmind, de már nagyobb mérséklettel, és az örök eszmék alá rendelve, a phantasztia képeinek is.” [...] „De egy nagy különzetet nem szabad itt elhallgatnom, mely azonban nem művészi, hanem dogmai tekintetben fontos, s ez ez: a sokistenség emberei fatumot (Μοίρα, Τυχη, αβανκη) könyörületlen, kikerülhetetlen buta végzetet hittek, mely ellen, a különben szabad kéjü és önkényű istenségek, maga a nyilaiban hatalmas Zeusz sem óvhaták sem magokat, sem a halandó embereket. [...] Ellenben a keresztények egy mindent bölcsen, atyailag kegyesen intéző isteni gondviselést hisznek.” GUZMICS, *i. m.*, 24, 25, 26.

¹¹ „Vajha, uraim! Vajha a keresztény színészet volna olly tiszta, olly feddhetetlen, saját vallási és erkölcsi elveivel olly egyhangu, híven egyező, millyen a hellen volt!” [...] „A keresztény religio, valamint minden önkénynek és szilajságnak, törvénynélküli- és elleniségnek ellensége; ugy szelleme az, innen a törvényeken alapult hatalommal, onnan a törvényes szabadságnak, szóval, szelleme az erkölcsi szabad önmunkásságnak; de szelleme egyszersmind a mértéknek, illem- és szerénységnek, a szilárd, de nem kemény, vad és durva erőnyűségnek, a szelid türelemnek. Az isteni gondviselést mindig lehet, sőt kell örök végzetnek nevezni, mert az ő, s utjai nem különben titkosak és megfoghatatlanok; csak ne feledjük, hogy az általa és benne intéző, bölcs, igazságos és szent atya, kinek, reánk nézve, a síron túl is terjednek nézetei.” GUZMICS, *i. m.*, 16, 53.

A szembeállítás Vörösmarty is végrehajtja, mikor a lélektani megokolás szükséges voltát hangsúlyozza¹², de legterjedelmesebb, legrészletesebb és legkiélezettebb formában Henszlmann Imre *A hellén tragoedia tekintettel a keresztyén drámára* című művében történik meg a kultúrák időbeliségéből, világtapasztalásából adódó hierarchikus szétválasztás szükségszerűsége: „a keresztyén tan a vak sors hatalmát egészen megvetvén és a világot a legbölcsebb lény vezérlése és rendelése alá helyezvén, igazságot ott nem láthat, hol valami tett vagy cselekvény nem a szellemi és ethikai erőkből, hanem vak esetből és homályos határtalan hatalomból veszi eredetét.” Egy másik helyen: „a keresztyén nézet a sorsot isteni bölcs gondviseléssé és ethikai kényszerűséggé változtatta át.”¹³ Valószínűleg szintén a felvilágosult keresztyéni szempont mondatja Petrichevich Horváth Lázárral is, hogy a „[s]ors ellen küzdő emberi szabadság eleste, csak ez tragikái; de sors ellen, mi ne képzeltessek vaknak, avagy feltétlen alávetettnek az események, és a végzet vas jármának, mert az emberi szabad akarat bosszúálhatását mindig fel kell tenni, hanem inkább a tiszta, és erkölcsi világrend szempontjából tekintessék csupán, miszerint minden sorsvégezet emberi szabad akaratnak van alávetve.”¹⁴

Harmadik elképzelésként foghatók fel a modernitás léttapasztalatának függvényében megnyilatkozó elméleti beállítódások, mint Péterfy és Rákosi egymásra rímelő gondolatai a metafizikai értelemben felfogott világrend hiányáról: „Erkölcsi világrend alatt sem egy elvont fogalmat, sem egy képzeti

¹² „A régiek komoly színműveiben a fatum uralkodott, oly hatalmas, mellynek még isteneik is hódoltanak. Nálók a véletlenség ritkább, ott minden nevezetes ama titkos hatalomtól ered. Ezen titkos, kikerülhetetlen hatalommal küzdenek az ő drámai személyeik, s küzdéseikben hős lélek, vétkeikben az emberiség gyalogsága, bukásaikban nagyság mutatkozik, s ily mű egy tiszta időben támadt égi háborúhoz hasonlít, mellynek nagyszerűségében valami rémületes szép van. Korunk világosabb eszmék kora, s a költő jól teend, ha mindent az ember belsejéből, az egyes characterek erejéből fejt ki, s ha a fönnemlített külső hatalmat, a körülmények nyomását veszi fatum gyanánt, mellyel az megfoghatatlan, kimagyarázhatatlan rejtélyeivel s titkaival nem ritkán egyenlő. Ily összejöttközésekéből kevesebb fenségest és bámulatost; de több valódi erőt, emberileg érdekest fejthet ki a költő s az által a költészet religiója nem megszűnni, csak változni fog, a megfoghatatlan és láthatatlan istenség helyébe egy látható, de szinte megfoghatatlan (a világ, emberiség) lépven.” VÖRÖSMARTY Mihály, *Dramaturgiai lapok* = V. M. összes művei, XIV, *Dramaturgiai lapok: Elméleti töredékek, színbírálatok*, Bp., Akadémiai, 1969, 57.

¹³ HENSZLMANN Imre, *A Hellen tragoedia tekintettel a keresztyén drámára*, 1843, 335, 373. Henszlmann a megkülönböztetésben egyenesen odajut, hogy a görög erkölcsi hagyományban az erkölcselenséget tartja hangsúlyosabbnak: „Nem feledhetni itt, hogy a keresztyén vallásban is két elv uralkodik, az egyik a jó, a másik a rossz elemet képviselvén; mert itt a két elv egymástól kellőleg meg vagyon különböztetve, és a rossz elv a jónak kellőleg alá van rendelve, és a jó elv rovására, vagy éppen annak segédelmével gonosz vagy igaztalan nem történik. Ellenben a hellenek istenei nem levén egyéb, mint emberi tulajdonok és szenvedelmekből egybeszerkesztett fogalmak, a jót és gonoszt egy fogalomban foglalják össze, és ha a jóban is nem ritkán, bizonyára a rosszban sokkal gyakrabban felül múlják a halandó embereket.” *I. m.*, 236–237.

¹⁴ PETRICHEVICH HORVÁTH Lázár, *Kaleidoszkop, Levelek Emíliához*, XXVIII, 1839, 28.

intézményt, sem egy ideális fensőbb fórumot nem lehet értenünk. Ami nem létezik se mint személy, se mint testület, se mint intézmény, se mint világos érzés, aminek nincs fóruma, képviselője, hatalma, még csak tiszta képze is az emberekben, az egyáltalán nem létezik az emberekre nézve. Ha tehát van erkölcsi világrend, azt a létező dolgok sorában és nem idealista tudósok gondolatvilágában kell keresnünk.”¹⁵ Ugyanakkor Rákosinál az isten vagy istenek nélküli világ nem marad kategorikus imperatívusz nélkül: „[m]a az igaz isten a jó és becsületes emberek szívében ül és sehol máshol, és az erkölcsi világrend a maga szívtelen harmóniájával, ellensége a kiváló embereknek, [...] nem létezik.”¹⁶ Péterfynél, mivel a tragikumot esztétikai jelenséggként közelíti meg, már a belső erkölcsi rend megléte sem feltétele a drámai szituáció értékvilágának. „A világrend – hogy e nehéz szót ajkunkra vegyük – nem nyugvó valami, nem örök igazságok szentek szentje, a jelenségek fölött lebegő platóni eszme, hanem eredmény, mozgó egyensúly, mely minden pillanatban bomlik, és újra helyreáll; s egyenlő szerepe van benne az egyén bűneinek, a szertelen szenvedélynek, önző cselekvésnek, mint az ellenkező tulajdonságoknak.”¹⁷ Fogalmi szinten tehát felbomlik a világ fölött őrkdő gondviselő rend képze, de nem tűnik el teljesen a fensőbb, akár metafizikainak is felfogható hatalom, ami immár nem a konfliktus egyik tényezőjeként, hanem a tragikus történelem által megtapasztalható jelenlétével tűnik elő. Ugyanis nehéz nem így érteni Rákosi azon gondolatait, mely szerint az erkölcsi rendet a hétköznapi világ kisszerűségével szemben éppen a belső értékrendet hordozó nagy formátumú tragikus hős juttatja érvényre: „Jézus Krisztus [...] a legtisztább tragikai alak [...] ellentétbe hozta magát a régi tanításokkal. [...] a farizeusok kezében megrothadt erkölcsi világrenddel szemben állította fel tetteit.”¹⁸ Péterfynél pedig a tragikai érzelm létrejöttében „egy titkos hatalom megnyilatkozásáról”¹⁹ van szó, melynek gondolati kontextusa leginkább a görög sorstapasztalás logikai formulázhatatlanságával állítható párhuzamba: „Tragikai érzelm fog el a természet fönsége előtt mindenütt, óriási bércek közt, a rengetegben, a havasok sziklavilágában, ha lelkünkre nehezül az ellentét érzete, mely csekély erőnk s a látszatra örök formák között fennáll.”²⁰

Az eddigieket összefoglalva: a 19. századi magyar tragikumelméletekben megjelenő világrendképzetek alapvetően háromféle megközelítési irányból körvonalazódnak. Az első szerint a világban és felette is létezik egy olyan isteni hatalom, melynek megnyilatkozása különböző lehet ugyan, de szubsztanciálisan változatlan. Változatlanságát pedig leginkább az emberben lakozó erkölcsi értékrend megléte teszi egyértelművé, s ennek fényében az antik

¹⁵ RÁKOSI Jenő, *A tragikum*, Bp., Franklin-Társulat, 1924 (Kultúra és Tudomány), 33.

¹⁶ *Uo.*, 16.

¹⁷ PÉTERFY Jenő, *A tragikum* = P. J. válogatott művei, i. m., 16.

¹⁸ RÁKOSI, i. m., 77.

¹⁹ PÉTERFY, *A tragikum*, i. m., 16.

²⁰ *Uo.*, 21.

tragikum és a modern keresztényi szemlélet különbsége elhanyagolható. A második értelmében is létezik metafizikai rend, de a keresztényi világkép hierarchikus pozíciójából tekintve, ez egyszeri és visszafordíthatatlan módon átmehetett változáson, erre példa a görögség és a kereszténység eltérő transzcendencia-képe. Az erkölcsi értékrendben viszont még ebben az oppozícióban sem történik változás, csak tudatosságfoka tér el lényegesen, ám éppen e tudatosság teszi egyes értelmezőknél lehetővé azt, hogy evolúciós fejlődési útként értelmezzék a két kultúra paradigmaváltását. A harmadik szempontrendszer elveti a vallási és filozófiai formulák összefonódásából keletkező, és a világ történéseit igazgató fensőbb instancia elvét, így a görög és keresztény világkép különbsége is háttérbe szorul. A világ történései nem ideológiailag igazolható irányítás révén mennek végbe, hanem vagy a rend iránti belső igényt kinyilvánító, sőt azt belső erkölcsiségében hordozni képes egyén által – amiből következik, hogy a morális kozmosz nem szűnt meg létezni – vagy pedig egy kikutathatatlan sorstörténés révén, melynek okát nem, csak következményét ismerjük, s ekképp az etikai mozzanat jelenléte vagy jelen-nemléte teljesen másodlagos.

A megközelítések mássága az első két esetben csupán azon konzekvencia levonására késztet, hogy az elméletek többségében a morális világrend fogalma nem mellőzhető a tragikai történéssort értelmező argumentációs bázisból, ezért vagy integrálták abba a görög sors-fogalmat, vagy pedig azáltal tették hangsúlyossá az erkölcsi rendet, hogy a fátum rejtélyes és így értelmetlennek tűnő működését élesen elválasztották a gondviselés bölcsességétől. Különbségről ezért pusztán formálisan és nem pedig lényegileg lehet említést tenni a két szemléletmód között. A harmadik nézőpontot látszólag nem lehet közös nevezőre hozni az öt megelőzőkkel, hiszen radikálisan tagadja a világrend érzékelhető létét a drámai világban. Valójában azonban mélyreható változás a tragikus történés mibenlétét illetően itt sem áll be, csupán az elmélet oldalainak polaritása változik meg. Rákosinál a külső világ rendje helyett a belső világ tere lesz elsődlegessé, vagyis a világrend–egyen sorrendje az egyén–világrend sorrenddé változik át, ráadásul mindez egy szilárd etikai értéklátás jegyében. Gyakorlatilag ez az első megközelítés tragikumképletének inverze, negatívja. Péterfynél ugyanez történik, csak a második szemlélet jegyében, vagyis ő a keresztényi korszellem tragédiáit is alapvetően a görög sors-fogalom felől látja értelmezhetőnek, s nem pedig fordítva. Az egyik oldalon tehát a keresztényi, erkölcsi hegemonián uralkodó racionálisan működő világértés, míg a másikon az esztétikai-tapasztalati megközelítést előnyben részesítő, és a sorsnak az ember számára kikutathatatlan, logikailag formulázhatatlan működése. Persze a sors kiismerhetetlenségének minden elméletben vannak nyomai – ellenkező esetben a mindenható pozíciójába helyezné magát a kritikus –, de a felvilágosult európai tradíció jegyében a gondolatmenetek afelé tendálnak, hogy azok belesimuljanak egy afirmatív irányú logikus rendszer keretébe. Így történik Gyulai Pál dramaturgiájában, de Beöthy könyvének egy elejtett megjegyzése is ekképp válik visszafelé működő önértelmezéssé: „Minden erkölcsi vonatkoztatás tulajdonképpen magyarázatát keresi, s okát igyek-

szik megtalálni a jelenségeknek. A romboló, vészes erők nyilatkozását eredményekül, hatásokul fogva fel, általánosítható magyarázatul előáll a sors, a végzet képzete. A fátum mint az egyéni önállóság, szabadság, törekvés ellentéte s tagadása.”²¹

A különbség tehát nem az, hogy létezik-e egyetemes rend a világ felett vagy sem, hanem az, hogy megérthető-e mindez a befogadó számára, vagy pedig inkább megélhető. Péterfynél az utóbbi fontosabb.

A tragikai vétség köré épülő diskurzus az ember oldaláról teszi megközelíthetővé a drámai bonyodalmat, így lesz az egyéni gyarlóságból fakadó szükségyszerű botlás, tévedés az előzménye az ezekre való reakcióként megjelenő költői igazságszolgáltatásnak. A fentebb elmondottaknak megfelelően többek között Henszlmann is a keresztényi tradíció fontos elemével, a szabad választással állítja összefüggésbe a tragikai vétséget: „a keresztényeknél a sorsnak tetteinkre befolyása sokkal kisebb levén mint szabad akaratunknak, minden cselekvésünkért magunk vagyunk felelősek, és ha az jutalmat érdemel, azt csak magunk aratjuk, ha pedig büntetést, csak magunk lakolunk, a jutalmazásunk, vagy büntetésünk képezvén aztán az életművileg kényszerű költői igazságot.”²² Bár a sulzeri dramaturgia szélsőségesen moralista koncepcióját sokan élesen elutasítják (Kölcsey, Gyulai)²³, mint az előbbi Henszlmann-idézet is példa erre, a század egyéb szerzőinek műveiben vannak olyan kontextusok, melyek a színház morális intézményesítését, erkölcsiskolává alakítását célozzák. Bár hozzá kell tenni, hogy ezek a vélemények – a Sulzeré is – részben a színházat az erkölcstelenség fészkének kikiáltó bírálók ellenében születtek.²⁴

A magyar drámaesztétikában az első hangütései eme tendenciának Döbrentei Gábornál olvashatók:

A vétek iszonyatossága elevenen állíttatván elé gyalázatos rettenetességében, mitsoda semmi zavarék az olyan, ki annak gonoszságaitól el nem rémítenék. [...] (s)ejtni lehessen az ott elvetetett magot, melyből a Szép, a bámitó Egész virágozva, gyümölcsözve, megenyhítve eléjőjön, meg is rázkodtatva bennünket a Nagynak, ki sokszor kegyetlenül üldöző Sors alatt, minden vívásai mellett

²¹ BEÖTHY, *i. m.*, 345.

²² HENSZLMANN, *i. m.*, 315.

²³ „A szépművészség nem tárgyzhat egyebet a szépnél; és Sulzernek tagadhatatlan hibái közé tartozik, hogy a szépművészségnek minden ágait morális oldalról szerette tekinteni. Ezen tekintet nyilván hibás ítéletekre vezet a vizsgálat.” KÖLCSEY Ferenc, *A leányőrész. A komikumról = Nemzet és sokaság. Kölcsey Ferenc válogatott tanulmányai*, vál., szerk. és az előszót írta Kulin Ferenc, Bp., Múzsák, 1988, 126.

„...ne vessétek latra azok erényét, kik a catastrophot előidézték, mert akkor oly kevésé vagytok lélekbuvárok, mint aesthetikusok.” GYULAI Pál, *A francia classikai drámáról* = Gy. P., *Dramaturgiai dolgozatok... i. m.*, II, 329.

²⁴ „Rousseau úrtól eltérően nem tartok attól, hogy a színdarabok a szorgalmatos népet elszórakoztatják és kicsapongó életmódra ingerlik; inkább hiszem azt, hogy ellenkező hatással lehetnek, ha a színház csak valamelyest is jól van berendezve.” Johann George SULZER, *Filozófiai szemlélődések a drámai költészet hasznosságáról* = *In honorem Bécsy Tamás, 70*, Zalaegerszeg, Reflex Színpad a Művészetért Alapítvány, 1998, 175.

eldőlésén, úgy hogy a szerencsétlen Nemest szeretni tanulván, utánna vágyó felháborodással hagyjuk el a Játékszínt. Vagy pedig az Egészről példáját láthasuk, hogy a vétkeket vakmerő rohanással űző kevélysége legfőbb polczáról miképen zuhan a maga által ásott mélységbe, s irtózásunk, gyógyítólag annak reszkettető igazságára vezessen, hogy az örök végzésnek, még csak fonálain is, a Gonoszlelkű által nem hat, hanem önnettei miatt alacsonyban lezuhant, s tőle, Menny és a késő Maradék hálája megtagadtatik. Elvész, mint egy a maga materiájától meggyult menykő, minden egyéb haszon nélkül, hanem ha azért engedtetett élni, hogy az erkölcsi világot szomorú példájával megrázkodtatván, megtisztítsa, s mint legsetétebb árnyék, a virtus fényét annál inkább emelje.²⁵

Az erkölcsi megítélés által bűnnek ítélt tragikai tettet, bár nyomai megmaradnak, a későbbi elméletek többnyire elutasítják. Többek között Greguss Ágost is²⁶, akit Beöthy némileg félreértve, mégis a tragikum etikai egyoldalúsítása miatt marasztal el:

Greguss szerint a tragikai hős erkölcsi eleme, mivel hibát kell elkövetnie, volta-képen „erkölcstelen elem». Azt hisszük, az etikai mozzanatnak a tettben ily határozott kiemelése inkább tévedésbe ejt, mint felvilágosít a tragikum mivolta és természete iránt. E felfogás, a világirodalom remekeire alkalmazva, sok mindent nem tudna megértetni velünk, s még többet magyarázna balúl. Reánk kényszerítené mintegy, hogy sok esetben igazságérzetünket megsértettnek tart-suk, midőn szépérzetünk kielégült s ebben etikai felfogásunk is természetes megnyugvását találta. A tragikai vétség mindenestre lehet erkölcsi is, de nem szükségképen az s így nem is mindig az. Lényege legalább nem ebben fekszik. Az egyén kiszakadása nyilatkozik benne az élet öszhangjából, különlődése az általánossal szemben, kitámadása az egyetemes ellen.²⁷

A tragikum-diskurzus és ezenbelül a tragikum-vita kontextusában tehát többnyire nem a morálisan elutasítható vétség a nézetkülönbség tárgya. Beöthy a Hegelt vulgarizáló vischeri elméletre megy vissza, mikor az ősvétek aktualizálásából származtatja a tragikumot. Az ősvétek minden bűn csírája, a paradicsomi tette emlékeztet, hiszen lényege, hogy az egyéni kiválóság megtagadja az egyetemeset, de csak azért teheti ezt, mert az egyetemes, minek alapján minden, tehát az egyén is létezik, lehetővé teszi számára. Ennélfogva a bűn és következménye olyasmi, amiért az egyén nem feltétlenül tehető felelőssé, mivel a teremtés poláris természetéből a kollízió lehetősége eleve adódik. A metafizikai szintre emelt vétegből válik magyarázhatóvá, vagy válik a magyarázat kikerülhetővé a hős aránytalan bűnhődésének problémájára, melyet az erkölcsi érzet nem tud az igazságos isteni mérték elvével értelmezni. Az etikai nézőpontból túlzottnak érzett és megrendítő bűnhődés azért megnyugtató

²⁵ DÖBRENTÉI, *i. m.*, 116, 123.

²⁶ „A tragikai egyén hibájáról szólva, először nyílik alkalmunk meggyőződni, hogy ám-bár a tragikumban erkölcsi érzelmek alapján állunk, s maga a tragikum is, gyökerében, erkölcsi fogalom, a tragikai jelenségek megbecsülése még sem történik az erkölcs mértéke szerint.” GREGUSS Ágost, *Rendszeres széptan*, összeáll. és sajtó alá rend. Liszka Béla, Bp., Eggenberger-féle könyvkereskedés, 1888, 187.

²⁷ BEÖTHY, *i. m.*, 286.

mégis, mert nem a matematikai arány, hanem a szellemi minőség az, ami a befogadó tudatát, lelkét kitölti. Az egyén az egységbe tér vissza, ahonnan kiszakadt, megbékél azzal, mi ellen kitámadt.²⁸ Ebből viszont az következik, hogy a fejletlensége, mértéktelensége, egyoldalúsága, és/vagy következtelensége miatt vétkes kiválóság gyarlósága létéből fakad. A tragikai vétség tehát Beöthy elméletében nem más, mint annak a szakadásnak a megnyilvánulása, mely a kiváló egyén létével már adva van, ennek pedig szükségszerű következménye a bukás, mely egyfajta tragikus visszatérés, az egyetemes totalitásának kiengesztelődése a rész-szerint-valóval. Rákosi az előjeleket fordítja meg. Az egyéni kiválóságot, ami Beöthynél az egyetemes felől nézve a véték oka, kiemeli, s ezt teszi meg a tragikum forrásává. Kikerülhető a bűn-problematika: „(e)bből világos, hogy a tragikum és kibékítő eleme nem két különböző rész, hanem ugyanaz: az ember nagysága, fényében, pompájában, de lehetetlenségében is; mivelta saját törvényeinek bilincseiben, jelleme és helyzete végzetes kényszerében és végül megváltó szerepében a társadalomra nézve.”²⁹ A nagyság önmagában tragikus, és a hős tettek nélkül is szembeállítható az őt környező világgal: „a tragikus embernek vétségei is, erényei is tragikusak, végzetes benyomásúak, de nem qua vétségek, hanem mint a tragikus jellem cselekedetei. A hős jellemét viselik cselekedetei is, ennyi az egész, de tragikuma magában jellemében rejlik, hatalmas szele megcsapja az embert, mielőtt vétséget látnánk, a viszonyok által fogan életre, s következményül hoz rá (emberre) minden egyebet.”³⁰ Rákosi azzal zárja ki a hős elítélhetőségét, hogy magasan az átlagember fölé helyezi, és olyan megváltói szerepet jelöl ki számára, melyet ha betölt, akkor az emberi méltóságot és az emberi önszerveződés isteni alapjait erősíti meg jogaiban, tehát maximum csodálatra méltó, bírálatra semmiképpen sem.

Péterfy a tragikumról való beszéd lezárhatóságának, elméletté kerekítésének és a tragikus hős sorstörténetéit ok-okozati viszonyba rendező gondolatmenetek illuzórikus voltára egyszerre mutat rá, mikor kijelenti, hogy „a tragikai érzés mintha megkívánná, hogy részvétünk tárgya és annak sorsa közt ne verhessünk hidat, hogy a véget csapásnak, villámnak, igazán katasztrófának érezzük, melynek értelmét a miért és hogyan latolgatása teljesen ki nem mérítheti.”³¹ A vétség fogalma funkciótlanná válik, mivel „az a hős részéről nemcsak akció, hanem reakció is”,³² amennyiben mindig „két alanya van, a tragikai hős, és az őt környező világ.”³³ A tragikus egyént nem lehet kiragadni

²⁸ Érdekes, hogy bár teljesen más kiindulási pozícióból, milyen hasonló eredményre jut a hegeli és a nietzschei tragikum-elképzelés, ahogy az ebben a Beöthy által elfogadott gondolatmagban is kifejezésre kerül. Nem véletlenül ironizál a kései Nietzsche korai művének botrányosan hegelianus metafizikája fölött.

²⁹ RÁKOSI, *i. m.*, 62.

³⁰ *Uo.*, 72.

³¹ PÉTERFY, *A tragikum*, *i. m.*, 24–25

³² *Uo.*, 30.

³³ *Uo.*, 34.

abból az összefüggésből, melyben van, mert különben önkéntelenül is megcsonkul a körülményekben és a viszonyokban nyilatkozó sorsszerűség, amely Péterfy szerint a tragikus bonyodalom lényegét képezi. Világnézeti előfeltevések igazolása helyett a befogadás elevensége, a tragédiával való communio lehetősége, amit Péterfy nyomatékosnak tart. Ehhez kapcsolódik a mítosz szerepének hangsúlyozása is: „Mikor a görög tragédia keletkezett, nem volt még elmélet, s költőknél nem volt a mai értelmű tragédiára tudatos törekvés. Csak a tárgya volt adva: a monda, s a költő előtt csak egy föladat lebegett: hogy minél érdekesebbé tegye a mondát, s alakokat állítson oda, kiknek sorsa, szerencséje, szerencsétlensége érdekeljen nem éppen etikai vagy tragikai szempontból, hanem a mondakedvelő közönség naivabb szempontjából.”³⁴ A mítikus hagyományban gyökerező sorstapasztalat az elmélet ideológiai megkötéseivel szemben: ez, ami elsősorban Péterfyt elkülöníti a tragikum-diskurzusban résztvevő szereplők nagy többségétől. Lényegében a tragikumelméletek ugyanazon kategóriái, amennyiben egy teória rendszerébe ágyazódnak, nem tudnak túllépni önmagukon, legfeljebb a kimondhatatlanság határáig tudják elvinni a gondolatmenetet, a túllépéshez a teoretikus nyelv teljes felszámolására lenne szükség, s idáig Péterfy sem tud eljutni, talán nem is akar. Ahogy Babits írja róla: „Ellenszenves előtte az újdonság népszerűsége, s artista tragikai világnézete változatlan, kornak alá nem vetett szépséget és tragikumot ismer. Ez magyarázza állásfoglalását a Nietzsche-féle forradalmi nagyságokkal szemben. [...] Nem akar minden áron eredeti lenni.”³⁵

A tragikum-vitához kapcsolható szövegekörpuszok, sőt a görög tragédiára való reflexiók révén a korábbi textusok is, megengedik az ember világban-létének tragikus tapasztalatként való megélését. A tragikus eseménysor gyökerei még a morális affirmációt előtérbe toló elméleteknél is, a drámai világ irracionális rétegeihez nyúlnak vissza. Akár a tragikai hős döntésének morális megítéléséről, akár a Moira sorsszövetének kikutathatatlan motivációiról van szó, az események eredete a kritikai ész számára az érthetatlenség homályába vész. Ezen még az élettörténetek okainak hegeli transzcendálása sem segít, és az individuum heroizálása sem. S bár végső soron mindkét út az allegóriaként értett mítosz lefordítására törekszik, inkább csak eltávolodik attól. A tragikumról gondolkodók közül talán azért tűnik Péterfy a leghitelesebbnek, mert a reflektáló ész előtt lezárja az utat a mítosz lefordíthatóságához.

A tragikai vétség a definitív kontextusok lehántásával a vita mindhárom résztvevőjénél hasonló módon értelmezhető: a tragikai sorsot magára vevő ember bűne létezésével adódik. Ahogy egy ősi indiai mondás megfogalmazza: „Megkérdeztem, mi az én bűnöm? Erre egy hang így válaszolt: Bűn, hogy vagy – ennél nem létezik súlyosabb.”³⁶ Ezzel analóg a Midász királynak szóló nevetve kimondott szilénoszi bölcsesség, melyre Nietzsche korai és részben későbbi

³⁴ PÉTERFY Jenő, *Euripidész = P. J., válogatott... i. m.*, 113.

³⁵ BABITS Mihály, *Az irodalom halottjai = B. M., Esszék, tanulmányok*, Bp., Szépirodalmi, 1978, I, 126.

³⁶ Idézi: Thorwald DETHLEFSEN, *Oidipus, a talány megfejtője*, Bp., Magyar Könyvklub, 1997, 45.

tragikum-konceptióját építi: „Nyomorúságos egy napig élő, a gond és a véletlen gyermeke, minek kényszerítesz arra, hogy megmondjam neked azt, amit nem hallanod volna a legüdvösebb? A legjobbat te el nem érheted: a legjobb neked meg nem születni, nem lenni, semminek lenni. A másodszorban legjobb azonban neked – mielőbb meghalni.”³⁷

Beöthy és Rákosi teoretikus történeté formálják a mítosz anyagát, Péterfy fontosnak tartja a mítoszt eredeti jogaiban meghagyni, de ahhoz hasonló metaforikus nyelven megszólalni, amint például azt Nietzsche tette, nem tudott. A magyar tragikum-diskurzusban később is csak egyvalakinek sikerül ez: a fiatal Lukács Györgynek, de *A lélek és a formák*, s ezzel együtt *A tragédia metafizikájának* retorikáját mint „ködös és sokszor magyatlan modern metafizikát”³⁸ többek között éppen az a Babits utasítja el, akit Péterfy egyik szellemi örökösének tartanak.

³⁷ Friedrich NIETZSCHE, *A tragédia születése*, Bp., Európa, 1986, 37–38.

³⁸ BABITS Mihály, *A lélek és a formák* = B. M., i. m., 159.

A KEMÉNY-REGÉNYEK DRÁMAISÁGÁNAK ÉS TRAGIKUMÁNAK NÉHÁNY KÉRDÉSE – KRITIKATÖRTÉNETI KONTEXTUSBAN

A regény és a dráma műfaji különbségeit taglaló számos 19. századi értekezés közül valószínűleg Kemény Zsigmond *Eszmék a regény és dráma körül* című írásában olvashatjuk a legmélyrehatóbb elemzést azokról a lényeges eltérésekről, melyek a két műfajhoz sorolt szövegek poétikai struktúrájában és esztétikai hatástényezőiben megmutatkoznak. Mégis, a kortárs kritika Kemény írásművészetének egyik legfőbb jellegadó tényezőjét éppen a regényeiben meghúzódó drámaiságban vélte felfedezni.¹

Gyulai Pál már jelentékeny értelmezői hagyományra támaszkodott, amikor 1879-es Kemény-émlékbeszédében tételszerűen rögzítette, hogy Kemény „regényei a letragikaibb magyar regények, tragikaiabbak mint tragédiáink”: tulajdonképpen „a regény formájában tragédiákat írt s olykor drámaiságban is vetekedett a tragédiaírókkal”.² A Kemény-regények drámaiságának és tragikumának a méltatása, a recepció vezérszólama maradt a későbbiekben is. Beöthy Zsolt a „legkiválóbb tragikai költők egyikének” nevezi Kemény Zsigmondot, s terjedelmes tragikum-monográfiájának példatárában Shakespeare műveivel majdnem egyenlő számban citálja a regényeit. Péterfy Jenő a szerzői életút végzettszerű vonásait párhuzamosan tárgyalja az életmű tragizáló tendenciáival, Sőtér István a tragikum mozzanatára fűzi fel egyik átfogó Kemény-értelmezését, Barta János pedig részletes analízisét adta a Kemény-tragikum szemléleti-poétikai alkatának.

A jelentékeny számú és színvonalú interpretációk azonban jó néhány (de legalább két) kérdést tisztázatlanul hagytak. Nem született még beható elemzés arról, hogy vajon mi motiválta – poétikai, kortörténeti, műfajelméleti szempontból – a regény és a dráma műfajának 19. századi ötvöződését? Szintén megválaszolásra vár, hogy mennyiben és miben tér el a regényekben létesített tragikum a tragédiák meghatározó hatásmechanizmusától? A kérdések

¹ Kemény Zsigmond korabeli befogadása és kanonizációja lényegében két alappilléren nyugodott: elsősorban a nyugat-európai mércét is megütő realista regény meghonosítójaként került az érdeklődés homlokterébe, ám hasonló elismerést váltott ki a Kemény-regények dramatikus, tragizáló karaktere is. „Kemény tragikaibb alapot adott a magyar regénynek, mint a minő tragédiáinké s mélyreható buvárlatával lélektani merész feladatokat igyekezett megoldani.” GYULAI, *Újabb magyar regények* [1873], 1911, 101. vö. SZÁSZ, 1877, 227.

² GYULAI, *Emlékbeszéd* [1879], 1902, 169, 171. A 20. század első felének Kemény-értését még döntően meghatározta ez a felfogás. Vö. BEÖTHY [1914] 1928, 172.; PAPP 1923, 279–80.; SZINNYEI 1941, 197, 200.

kibontására és tisztázására a 19. századi kritikátörténeti kontextus megnyitása teremthet alkalmat – már csak azért is, mert véleményem szerint a témáról született 20. századi értelmezések kisebb-nagyobb defektusai, hiányosságai leginkább abból adódnak, hogy kevésbé veszik figyelembe a Kemény-korabeli irodalomértés kritikai diskurzusaiból levonható tanulságokat. Tanulmányom első két fejezetében a regény és a dráma ötvöződésének műfajelméleti és -történeti hátterét igyekszem kibontani, majd ezt követően a Kemény-tra-gikumról kialakult szakmai közfelfogás árnyalására, módosítására teszek kísérletet.

I. A regény és a dráma ötvöződése: műfajelméleti kontextus

1. a műfajötvöződés elméleti evidenciái

Az tulajdonképpen irodalomelméleti evidenciának tekinthető, hogy a regénynek – alakváltozatai sokszínűsége miatt – nincs kanonizálható szabályrendszere: még a műfajok normatív behatárolására törekvő 19. századi elméleti írások is legkülönbébb diskurzusok, formaelvek ötvöződéseként írták le a regényt, amely hatásfunkciójában a szűken vett irodalmon kívüli tudásterületekkel, a bölcsélettel vagy a történetírással érintkezik.³

Különböző sémák, konvenciók transzformálása azonban nem a regény kizárólagos sajátja. A műfaji kiindulású irodalomértés mai képviselői hangsúlyozzák, hogy nem húzhatók éles határok az egyes műfajok közé: a különböző kategóriákba sorolt művek történeti megjelenéseinek rendkívüli változatossága, az elhatárolás szempontjainak heterogenitása a pusztán tematikus kritériumoktól a tisztán poétikai elvárásokig, lehetetlenné teszi a normatív jelleg érvényesítését a szövegek műfaji jellegű csoportosításakor. Ralph Cohen *History and Genre* című tanulmányának egyik alaptézise szerint a különböző irodalmi korszakok műfaji szövegcsoportjai nem elkülönülten, hanem egymással élénk szimbiózisban élnek.⁴ Az adott korban preferált irodalmi diskurzusok

³ „[M]időn a’ regény tárgyát tetszése szerint a’ valódi vagy költött világból választhatja, azt prózában, dialogban, levelekben, elbeszélve vagy vegyesen adhatja elő, ’s a’ reflexiót is még nagyobb mértékben használhatja mint a’ dráma, mi által már némileg a’ philosophiával érintésbe jön.” SZONTAGH 1837, 111. „A regény költői, bölcselmi és politikai elemek vegyületéből áll, hol az egyiknek, hol pedig a másiknak túlsúlyával. A regény közép-nem, átmenet a költészetből egészen más régiókba, [...]” KEMÉNY, *Szellemi* [1853], 1971, 247.

⁴ „Egy műfaj sohasem önmagába zártan egzisztál: alapkaraktere más műfajokkal szembeállítva, a velük folytatott versengésben mutatkozik meg. A műfajok nem elkülönülten léteznek: egy műfaji rendszerben kapnak nevet, egy műfaji hierarchiába tagozódnak be. [...] Egy műfaj csak más műfajokkal való viszonylatban értelmezhető: egy konkrét időszakban realizálódó szándékai, céljai kizárólag a többi kortárs műfajhoz való kapcsolódásában és a tőlük való eltérésben határozható meg.” COHEN 1986, 207.

állandó egymásrahatása pedig végeredményben azt eredményezi, hogy a konkrét szövegek egyszerre több-kevesebb műfaj konvencióinak ötvöződéséből állnak össze. Ha ebből a nézőpontból tekintjük, nem látszik különösképpen hibrid alkotásnak például a *Buda halála*. A szöveg sokszor megrótt műfaji vegyülékességének (az eposzi, drámai és regényszerű elemek ötvözésének) a magyarázatául szolgál a korszak „elvárási horizontjának” néhány alapvonása: az eredetmondát utólagosan rögzítő eposz iránti korabeli vágy, a tragédia kanonikus pozíciójának a sérthetetlensége, valamint az uralkodóvá váló irodalmi diskurzusforma, a regény népszerűsége. Hasonlóképpen magyarázható a „drámai formájú regény” 19. századi megjelenése is: a tragédia műfajának kritikai preferálása, a drámaírás gyakorlatának válsága, valamint a regény töretlen térhódítása teremtette meg a drámai elemek regényszerű transzformációjának szemléleti és poétikai alapját – ahogy azt majd a későbbiekben igazolni szeretném.

A műfaji keveredés jelensége természetesen nem ismeretlen a korszakot visszatekintő távlatban szemlélő irodalomtörténet-írás számára sem.⁵ Imre László szerint a 19. század második harmadában „a műfaji átmenetek megszámlálhatatlan és egymás mellett létező variációja jeleníti meg az irodalmi folyamatok igazi természetét”, amiből következőleg „[n]em egymást kizáró választások (eposz vagy regény, ballada vagy novella) felől érthető meg e negyedszázad műfaji hierarchiája, [...] hanem sajátosan összefonódó és egymást kiegészítő kapcsolódásuk, időleges tartósságuk, s mégis szüntelen átalakulásuk révén.”⁶ „A műfaji minták egymásba való átjátszásának” folyamata, a műfaji „funkcióátruházás” egyebek mellett éppen a regény és a dráma között játszódott le a korszakban.⁷

2. kortárs műfajelméleti gondolkodás:

a regény és a dráma műfaji normáinak rigorózus elhatárolása

Ha azonban a 19. század második harmadában született műfajelméleti értekezések, illetve kritikai, irodalomtörténeti írások elméleti reflexiói felé fordulunk, már közel sem tűnik olyan evidensnek a regény és a dráma műfaji konvencióinak átjárhatósága, illetve az ötvöződés bármiféle szükségessége, esetleges termékenységége: a kortárs műfajelméleti gondolkodás fő vonulata mintha igyekezett volna elfedni a visszatekintő távlatból nyilvánvalónak tűnő tenden-

⁵ A folyamatról általában lásd LUKÁCS 1977/a., 118. A 19. századi francia regények, elsősorban Balzac műveinek drámaiságáról részletesebben lásd LUKÁCS 1969, 265. A 19. századi angol regények hasonló jellemzőiről KING 1978.

⁶ IMRE 1996, 23, 34. vö. MARTINKÓ 1977, 368.

⁷ „Hasonló funkcióátruházás történik a múlt század derekán annak következtében, hogy nincs kiemelkedő drámai irodalmunk, holott e kor igényli a tragikummal való szembenézést. E hiányérzetet nemcsak a *Bánk bán* kultusza mutatja, hanem az is, ahogyan epikus műfajokban jeleníti meg a tragikumot Kemény és Arany.” IMRE 1996, 43–44.

ciát. Három – hol explicit kimondott, hol csak kikövetkeztethető – törekvés kapcsolódott össze szorosan az elméleti diskurzusokban, s mindhárom a műfaji határok szigorú elkülönítésére irányult.

(*a regény emancipálása*) A korszak meghatározó irodalmi műfajává emelkedő, de még az 1850-es években is a „legkétségesebb esztétikai becsűnek”⁸ tartott regény emancipálása fontos feladat volt a korabeli irodalomértés számára. A regény negatív megítélésének egyik legfőbb oka éppen abban rejlett, hogy a dráma vagy az eposz klasszicizált normáit kérték számon rajta, melyeknek – létformájából adódóan – nem felelhetett meg.⁹ A kanonizált műfajok normatív elvárásaitól függetlenül kidolgozott poétika esztétikai rangot és méltóságot biztosított a regénynek, amely ezáltal – sajátos funkcióval felruházva – beléphetett a műfaji kánonba. A korszakban egyre inkább a regény bizonyult olyan irodalmi közlésmódnak, amely az olvasóközönség gyökeresen átalakuló elvárásaihoz a leginkább illeszkedett, s pozitív magatartásmodellek, identitáserősítő eligazodási pontok közvetítésére sikerrel vállalkozhatott.¹⁰

(*a tragédia műfajának preferálása*) A korabeli kritikai írások többsége azonban az irodalomtól elvárt identitáserősítő funkció betöltésére mégsem a regényt, hanem a drámát tartotta alkalmasnak. Határozottan felerősödtek a tragédia felvirágoztatását elősegíteni kívánó törekvések, hiszen a kortársak szerint „[a]lig van ügy, mely figyelmünket jobban megérdemelje, mint a drámai literatura, mivel azzal *művészi* és *nemzeti* célzt és érdeket egyaránt akarunk eszközölni”.¹¹ A korszakban sokasodó dramaturgiai dolgozatok és elméleti tanulmányok egy olyan ideális drámamodell kontúrajait vázolták fel, mely tökéletesen megfelel az – alapvetően arisztotelianus – drámapoétika szigorú elvárásainak, s egyben alkalmasnak bizonyul a nemzeti gyökerű irodalmi formák széles körű elterjesztésére is. A kettős célkitűzés beteljesítésére a történeti tragédia tűnt a legideálisabbnak: míg egyfelől – tematikus bázisánál fogva – aktívan hozzájárulhatott a történelmi hagyomány példaadó eseményeinek és személyiségeinek átörökítéséhez, addig másfelől – esztétikai hatásstruktúrája révén – közvetlenül formálhatta a közösségi-nemzeti identitástudatot.¹² A nemzeti tárgyú tragédiának ráadásul még egy behozhatatlan előnye volt az

⁸ KEMÉNY, *Eszmék* [1853], 1971, 191.; vö. GYULAI, *Kemény Zsigmond* [1854], 1927, 30–31.; JÓSIKA, 1859, 39.

⁹ KEMÉNY, *Eszmék* [1853], 1971, 197. vö. *Szellemi* [1853], 1971, 247.

¹⁰ A korabeli műfaji kánon nemzeti identifikációs funkciójáról lásd: IMRE, 1996, 80–81, 168.

¹¹ ERDÉLYI [1840], 1890/a., 451. [kiemelés tőlem] „[A] társadalmi viszonyokra minden lehető művészet, minden lehető ága közül az irodalomnak egy sem gyakorolhat oly hatalmas befolyást most és soha, mint épen a drámai művészet, összekötve a színjátékkal, zenével, vagy rajzoló művészettel is.” PULSZKY 1847, 62. vö. SALAMON, *Nemzeti Színházunk* [1861], 1907/b., 185–86.

¹² Vö. VÖRÖSMARTY [1837], 1969, 14–15.; SALAMON, *A történeti hűség* [1861], 1907/b., 209.; GREGUSS [1854], 1872/b., 21.; GYULAI, *A magyar színészetről* [1889], 1914, 267, 269–270. Névy történeti-tragédia értelmezése mellőzi először a nemzeti identifikációs szempontot a műfaj jellemzőinek tárgyalásakor. NÉVY 1873, 242–43.

eposszal szemben: a színjátszás révén közvetlen kapcsolatot tudott létesíteni megcélzott közönségével,¹³ s egyben szélesíthette ennek bázisát, összetételét.

Már Kölcsey Ferenc a dráma („a játékszíni költés”) előretörésében nevezte meg a nemzeti költészet megújulásának legfontosabb lehetőségfeltételét, mondván „[a] poézis minden nemei közt ez áll a közönséges életkörrel legegyeseb, s legkönnyebben érezhető öszvefüggésben.”¹⁴ Egy évtizeddel később Szontagh Gusztáv és Schedel (Toldy) Ferenc között alakult ki heves polémia az eposz és a dráma korszerűségét illetően. A vitában Toldy határozottan deklarálja, hogy az új történeti helyzet megváltozott létviszonyaiban a világszemléleti és közösségi háttérét veszített eposz funkcióját a dráma veszi át. Elsősorban azért, mert a színházi előadás közbeiktatásával eleven közösségi reflexeket képes előhívni.

Az eposz tehát örökké egy magas neme maradand a' költészetnek, mellynek éldeletében a' nemzet' műveltei mindenkor magasodni, mellytől nemesedni, lelkesülni fognak: de az életre, a' tömegekre csak a' színiköltő fog hatni, kinek szavait ezek hallják egyszerre, 's kinek szózata egyszerre ezer kebelben hangzik vissza: akar műveltek legyenek ezek, akar nem. [...] [A] színház az az egy mező, hol a' költő élő szóval szólhat a' sokasághoz, az az egy, hol a' költő az étellel, a' társaság' egészével közvetlen érzési közlekedésben lehet.¹⁵

A magyar színjátszás és drámaírás széles körű elfogadtatásáért megmozgatott szellemi energiák háttérében tehát az új nemzeteszme jegyében kibontakozó közösségteremtés eszménye, a nemzeti azonosságtudat megerősítése, valamint a magyar nyelv felvirágoztatásának vágya állt.¹⁶

A tragédiát azonban meg kellett óvni más műfajok – főként az egyre divatosabbá váló regény – negatív, formabontó hatásaitól, hogy az összetett hatás-funkciója realizálható legyen. Ezért a követendőnek ítélt tragédiamodell szabályrendszerét felvázoló írásokban a normatív jelleg mellett külön hangsúlyt kaptak a regény felforgató tevékenységét kritizáló megjegyzések: a tragédiák regényesedésének legkisebb jele minden esetben éles bírálatot vont maga

¹³ Vö. ERDÉLYI [1840], 1890/a., 451.; ERDÉLYI [1852], 1890/b., 476.

¹⁴ KÖLCSEY [1826], 1988/a., 65.

¹⁵ TOLDY 1839, 346–347.

¹⁶ „Így fogja majd a nemzet a játékszínt, s a játékszín a nemzetet kölcsönösen megne-mesíteni. Ha lelkesedésbe hozzuk magunkat, hazai characterünk új színben fog is-mét ragyogni, e characternek vonásait kölcsön adjuk a játékszínnek, bévéssük a köl-tő lelkébe, felbátorítjuk őt, hogy új dicsőséges pályát keressen, hogy új dicsőséges pályára vezesse színünket, mely ne többé az idegen nép majma, ne többé az idegen romlás terjesztője, hanem a nemzeti érzés tolmácsa s a hazai virtus táplálója lehessen. Itt leszen oztán üldözést szenvedett nyelvünknek bátorságos révpártja; itt leszen a haza, hol mostani számkivetése után megnyugszik; [...]” KÖLCSEY [1827], 1886, 165. [ki-emelés tőlem], vö. BAJZA [1839], 1981, 404–05, 413, 418.; GREGUSS, *A színészetről* [1865], 1872/a., 316–18.; KEMÉNY, *Vörösmarty* [1864], 1970, 367.

után.¹⁷ Akárcsak a 18–19. század nyugat-európai elméletírói, a korabeli magyar irodalmárok szintén „az ideálisnak tekintett drámai forma fellazításától szertették volna távol tartani a szerzőket, s ennek jegyében szembeszálltak az epikus törekvésekkel”.¹⁸

(*klasszicizáló műfajelméleti törekvések*) A regény emancipálásának és a nemzeti tragédiaírás kibontakoztatásának vágya mellett a korszak műfajelméleti gondolkodását jellemző klasszicizáló irányultság is erősítette a normatív beszédmódot és a szabályok precíz kijelölését.¹⁹ A népnemzeti irodalmi kánon megalapozásában úttörő szerepet vállaló Gyulai Pál leggyakrabban a dráma kapcsán beszél a „költészet örök törvényeiről” és „örök igazságáról”, melyekhez mind a szerzőknek, mind a kritikusoknak ragaszkodni kell, de Csengery Antal vagy Salamon Ferenc dramaturgiai írásaiban is gyakorta találkozhatunk ezzel a premisszával.²⁰ Hasonlóképpen foglal állást néhány évtizeddel korábban Vörösmarty Mihály, aki bár A. W. Schlegel drámatörténeti munkájának – romantikus ihletettséggé – alaptéziseiből indul ki, mégis lépten-nyomon a dráma klasszikus normáinak az örökérvényűségét hangoztatja,²¹ és Horatius *Ars poeticáját* citálja leggyakrabban elméleti fejtegetéseiben. A szigorúan rögzített világnézeti-ideológiai alapállás, a nemzeti identitástudat irodalmi átörökítésének vágya, a költészet örök törvényeit és tanító funkcióját, közösség- és valóságformáló szerepét súlykoló felfogás olyan műfajelméleti gondolkodást eredményez a korszakban, amely hisz bizonyos műfaji állandók rögzíthetőségében és – történeti változékonyságuk ellenére töretlen – átörökíthetőségében.²²

Kanonizáltságából és évszázadokra visszatekintő hagyományfolytonosságából következőleg elsősorban a drámáról olvashatunk frappáns, néhány mondatos „definíciókat” a korszak kritikai-elméleti írásaiban, melyek azon-

¹⁷ L. pl. „A dráma formája tágabb, mint a hogy a classikai iskola tanította, de nem oly tág, minőnek a francia romantikusok hirdetik és szigorúbban költői, mintsem annyi prózai elemmel vegyülhessen, a mennyi a regénynek úgy szólva életföltétele.” GYULAI, *Nemzeti színház* [1857], 1908/a., 266. vö: uő, *A gályarab* [1864], 1908/b., 67.

¹⁸ DOBOS 1995, 70.

¹⁹ Az 1848–49 után felerősödő klasszicizáló törekvések elsősorban gondolkodás- és mentalitástörténeti okok miatt kerültek előtérbe. Vö. DÁVIDHÁZI 1992, 76–84.

²⁰ Vö. CSENGERY 1853, 9; GYULAI, *Diocletian* [1855], 1908/a., 97–98.; SALAMON, *Celestina* [1856], 1907/a., 217–218.

²¹ VÖRÖSMARTY [1837], 1969, 7–8.

²² „Épen azért a műfajok s műformák nem a szeszély, önkény, hanem a szükségesség, a kényszerűség szüleményei, a melyeket cél és törvényszerűség állapított meg. A lyra, eposz, dráma az idők folyamában változtak tartalomban, módosultak formában, de benső lényegök most is az, a mi volt ezer év előtt.” GYULAI, *A költészet* [1885], 1914, 223. Természetesen eltérő műfajelméleti megközelítéssel is találkozhatunk a korszak irodalmi gondolkodásában. Erdélyi János egyik megjegyzése például olyan műfajelméleti alapállást sugall, mely a megjelenő mű egyediségét tekinti elsődleges értelmezési szempontnak, hiszen „nem annak kitudása fődolog, hogy minő rendbe osztályozandók, hanem az, hogy miért új ő, vagy mi van benne; s mi ő, magára nézve.” ERDÉLYI [1855], 1986, 423.

ban kijelölik a műfaji-poétikai elhatárolás legfontosabbnak tartott és más írásokban érvényesített szempontjait.

A drámának *hatni kell*, és épen *a színpadon*, a hová írták; ezt annyira nem lehet tagadni, hogy a drámai forma egész elmélete ez egyszerű tényen alapszik. Innen *a legszorosb* egység, mely nem tűr epizodot, *a sebesen fejlődő cselekvény*, mely egyenesen a megoldás elé siet, – mert az előadás legfeljebb csak negyedfélóráig tarthat; innen a csak *nagy vonásokban kivihető jellemzés*, mint a frescoképeken, mert a finom részletezés a színpadon nem tehet hatást; innen a par excellence *cselekvő személyek küzdelme* és az *erős tényben mutatkozó katastropha*; mert a költő csak saját személyei által szólhat s nincs eszköze a passzív személyt, a lassú fejlődést, a szembeötlőleg nem látható katasztrófát érdekesebbé tenni, mint például a regényírónak²³

– határozza meg lényegre törően a dráma poétikai alkatát Gyulai Pál egyik színikritikájában, de Keménynél is találhatunk hasonlóan tömör meghatározásokat: „hű jellemzés, folytonosan haladó cselekvény, megdönthetetlen indoklás, szünetlen ingerlő bonyolítás és teljesen kielégítő megoldás: ezek egyesítve kívántatnak meg egy drámában, noha a dráma oly rövid mű, melynek előadása két óránál tovább nemigen tarthat.”²⁴

„A sokkal tökélyesebb formájú és sokkal költőibb természetű” drámával szemben a regény szabálytalan alakú műként definiálódik a műfaji leírásokban: bármit témájául választhat, struktúrája nyitott, nem kell ügyelnie a cselekmény egységére, az elbeszélő hosszás kommentárokkal jellemezheti hőseit, a történések tágabb életvilágának viszonyait, körülményeit stb.²⁵ A regény tehát látványosan kicsúszik a klasszicizált normák fennhatósága alól, ám minden látszólagos esztétikai fogyatékosága ellenére a kortársak is tisztában voltak azzal, hogy olyan irodalmi jelenség lép fel vele, amely alapjaiban formálja át a kanonizált műfaji struktúrát, az irodalmi kommunikációs viszonyok egészét.

3. kortárs kritika: a műfaji határok elmosódásának érzékelése – a regény dramatizálódása, a tragédia regényesedése

Az epikus és a drámai költészet éles elhatárolásában érdekelt elméleti diskurzus rigorozitása nyomban megszűnik azonban, mihelyt a hangsúly az elméletről a regény- és drámabírálat gyakorlati-kritikai színterére helyeződik át, tehát ha a kritikusok komolyan számot vetnek a regény szövegszerveződésbeli nyitottságáról, próteuszi jellegéről mondottakkal, illetve szembesülnek az irodalmi történések uralkodó tendenciáival. A két műfaj elegyítésének poétikai és szemléleti ellentmondásosságát és következetlenségeit előtérbe állító norma-

²³ GYULAI, *Dózsa* [1857], 1908/a., 276–77. [kiemelés tőlem].

²⁴ KEMÉNY, *Színművészetünk* [1853], 1971, 296.

²⁵ Vö. KEMÉNY, *Eszmék* [1853], 1971, 191, 194–203.; uő, *Szellemi* [1853], 1971, 248–253.; GYULAI, *Richelieu* [1863], 1908/a., 430.

tív elmélet itt átadja helyét a műfajötvöződés reális lehetőségével, termékenységevel és/vagy szükségszerűségével szembesülő interpretációknak, melyek már előszeretettel beszélnek a regények drámai kompozíciójáról, tragikus sorsú hőseiről, végzettségéről, illetve – nem leplezett bosszúsággal – a drámák regényesedésének folyamatáról. (Ez utóbbi jelenségre a következő fejezetben térek ki részletesen.)

Gyulai Pál szerint „a mai regény a drámának csaknem teljes ellentéte, habár a hajdani naiv elbeszéléshez képest sok másodrendű dolgot kölcsönzött a drámából az előadás élénkségét illetően”.²⁶ Míg az első tagmondat a drámaelmélet – megalapozhatóan normatív – nézőpontjából hangzik el, a második már a regényelmélet – normatív megalapozhatatlan – evidenciáját visszhangozza, mely szerint az eltérő műfaji konvenciók transzformációja tekinthető a regény legmarkánsabb poétikai vonásának. Néhány sorral később Gyulai már a legnagyobb magától értetődőséggel bírálja Bulwert, amiért „regényeiben legkevésbé sem hajlik a drámai kompozíció felé”, s nincs tehetsége „a drámai jellemzéshez sem”. Maga az elvárás azonban közel sem újszerű Gyulai kritikai munkásságában: tíz évvel korábban írt Jósika-bírálatában szintén evidenciaként kezeli a regények drámaiságát (s illeti kritikával a drámák regényesedését): „Mind »Eszthert«, mind a jelen regényt bizonyos drámaiság jellemzi, melyet a szerző előbbeni munkáiban nem veszünk észre. Ím, ez még mindig haladásnak jele. A regény csak nyer, ha közeledik a drámához; valamint ez viszont oly mértékben veszít becséből, amint több regényi elemet tartalmaz”.²⁷

De nemcsak az elméleti reflexiókat tartalmazó kritikai írásokban találkozhatunk ilyen ambivalens megnyilatkozásokkal. A legkézenfekvőbb példát a „tisztán” elméleti munkákban implicite meghúzódo kettősségről Kemény Zsigmond tanulmánya, az *Eszmé a regény és a dráma körül* kínálja fel. Már Szász Károly felhívta a figyelmet az elméleti írás normatív elhatároló szándéka és a Kemény-regények (jelesül a *Férj és nő*) szembetűnő dramatizáló eljárásai között meghúzódo ellentmondásra.²⁸ Ez a feszültség tulajdonképpen már magában az elméleti szövegben kitapintható, ami azt sugallja, hogy az *Özvegy és leánya* megírására készülő Keményt elméleti munkájában legalább annyira érdekeltette a két műfaj átjárhatóságának a kérdése, mint a regény normatív, a drámáétól alapjaiban eltérő poétikájának felvázolása.

Az olyan kétértelmű, de inkább a vegyülékességet, funkcióátruházást elutasító megjegyzések mellett, mint például a „színmű szabályainak leglényegesebb részei az anyag természeténél fogva a regényre igen ritkán és csak nagy óvatossággal alkalmazhatók”, vagy hogy bizonyos esetekben „[...] a regény kénytelen leendő drámai szervezetet venni föl, s oly térre lépni, hol babért

²⁶ GYULAI, *Richelieu* [1863], 1908/a., 431.

²⁷ GYULAI, *A nagyszebeni* [1853], 1961, 41. [kiemelés tőlem]

²⁸ „Általában a drámaiság az, a mi Kemény e regényében leginkább meglep s hatalmas tehetsége iránt a legnagyobb bámulatra ragad. Kedvem volna két jeles tanulmányát melyekben a regény és dráma között von párhuzamot s a műbölcsész oly finom elméjével, oly meggyőzőleg fejt ki e két műfaj különbségeit, sőt kiegészíthetetlen ellentéteiket – saját műve példájával czáfolni meg.” SZÁSZ 1877, 227–228.

bőven gyűjthet, de befolyásának nagy részét elveszti, s létezése sem lesz eléggé indokolva”²⁹, az *Eszmék* egyik bekezdése a regény természetes és egyben termékeny lehetőségeként mutatja fel – legalábbis bizonyos esetekben – a drámai eljárások regényszerű applikációját. „A regény tárgyainak egy része olyan, mely a drámai földolgozást is megtűri. S ekkor az író, ha művészi tapintattal bír, nem fog könnyelműleg eltérni a dramaturgiában annyi hatást és műélvezetet nyújtó szabályoktól; sőt örövendeni fog, ha regényének ökonómiája minél inkább közelíthet a színművekéhez, s ha különösen a cselekvény egységéből folyó széparányúságot, összhangzást és bevégeztséget minél szeplőtlenebbül megóvhatja.”³⁰ A regénynek tehát lehet „tisztán drámai szerkezete” – vallja (az említett fenntartásokkal) Kemény, sőt az *Élet és irodalomban* bevett terminus technicusaként használja a „drámai szerkezetű regény” fogalmát.³¹

4. a drámai szerkezetű regény

Azt nem állíthatom, hogy a drámai szerkezetű regény „műfajának” komoly szakirodalma és kiforrott normatív poétikája lett volna a 19. század magyar kritikai diskurzusában, ám néhány írás regényelméleti reflexiója alapján biztonsággal kikövetkeztethető, hogyan értelmezték a kortársak a jelenséget.³² A legmarkánsabb „fogalommeghatározást” az 1847-ben megjelenő *Magyar Szépírodalmi Szemle* két tanulmányában olvashatjuk. Az inkább külsődleges formaelvek alapján vont párhuzamon túl (mint például a regénybe szőtt párbeszédek), egy átgondolt regénypoétikai koncepció részeként először az irányregényről értekező Henszlmann Imre beszélt a regény és a dráma ötvöződéséről: „E követelésre az angol regények indítanak, melyekben a fellépő személyek egyedisége egészen a drámai határozottságig van kiművelve, s ekkép korunkban a regény a költészet első lépcsőjére állt, egyesítvén magában a drámai és epikai elemet.”³³ Néhány héttel később a 19. századi angol dráma válságának társadalom- és irodalomszociológiai hátterét elemző, a drámai regény születését e válságból eredeztető Pulszky Ferenc vázol fel jól körülhatárolható poétikai elveket a(z angol) regény drámaiságára vonatkozóan:

E következtetések abban állottak, hogy a dramaköltők észrevevén, mint pártolt el népok a szinpadtól, megszűntek dramákat írni számára és drámai tehetségöket inkább elbeszélő epikai formára szoríták, miből eredtek egymás után a valódi

²⁹ KEMÉNY, *Eszmék* [1853], 1971, 200, 191.

³⁰ KEMÉNY, *Eszmék* [1853], 1971, 198. Amint azt a bekezdés zárata mutatja, Kemény azért itt sem hagy fel a szigorú műfaji elhatárolás reflexív tevékenységével: „De egy kevés körültekintés után úgy találándjuk, hogy éppen a legnagyobb hatást gerjesztett regények tárgyai igen szélesek, igen szétágazók s nem engedik magokat a drámai törvények rájárába szoríttatni.” uo.

³¹ KEMÉNY, *Eszmék* [1853], 1971, 203.; KEMÉNY, *Élet* [1852–1853], 1971, 154.

³² Vö. KOROMPAY, 1998, 169–180.

³³ HENSZLMANN 1847, 53. [kiemelés tőlem].

dramai regények és novellák [...]. De mi azért nevezzük dramainak különösen a regényeket, novellákat, vagy általában az elbeszélő költészet műveit az angoloknál, mert egy nemzet költői sem értettek úgy, mint az angoléi, személyes tulajdonaikból kilépni és személyeiket oly teljes egyéniségben előállítani, cselekvésük okait, azaz a cselekvényt mindig megelőző lélekállapotot oly tisztán és oly mély lélektanilag kifejtteni és a jellem fejlesztését, a változásokat, melyek bennök más személyek vagy körülményekkel való érintkezés által erednek, oly elevenen előadni, mik a dramai kényszerű fejlődés kellékei. [...] Rólok elmondható, hogy ők nem elbeszélnek, hanem vezetik a cselekvényt szemeink előtt, mint ha színművet hallanánk. Tehát legnagyobb mértékben bírják a jelenítés adományát, mi alig tűnik szembe más nemzetek költőinél, kivéve a németek egyetlen Goethéjé.³⁴

A korabeli értésmód alapján a drámai elemeket ötvöző regény lényeges jellemzői tehát a következők: a szerzői személyesség háttérbe szorulása, tárgyias elbeszélőhelyzet a *történetmondásban*; önelvű világlátás és lélektani motiváció a *jellemek felépítésében*; gyakori jelenetező technika a *cselekménybonyolításban*, valamint „drámai kényszerű fejlődés” és szigorú ok-okozatiság a *kompozíció* tekintetében, ami természetesen még zavartalanul összeegyeztethető a konstruált életvilág tágasságát kibontó más cselekményalakítási eljárásokkal.

A drámai szerkezetű regény műfaji alkatának – Henszlmann- és Pulszky-féle – felrajzolása mögött több műfajelméleti törekvést is gyaníthatunk. A drámaelmélet diskurzusának bevonása kétségtől nagyban elősegítette a nyugat-európai minták alapján kibontakozó és emancipálódó magyar realista regény poétikai karakterének meghatározását, ugyanakkor az is nyilvánvaló, hogy az elméleti-kritikai megnyilatkozások a regényben rejlő potencia kiaknázásaként villantják fel a dráma bizonyos eljárásainak alkalmazását.

Mindezt mi sem bizonyítja jobban, minthogy a kategória magyar irodalmi alkalmazására tulajdonképpen a Kemény-művek megjelenése teremtett alkalmat: a korabeli recenziók szinte mindegyike tartalmaz a regények drámaiságára és tragikumára vonatkozó kijelentéseket. Mindössze két írásra utalok röviden. Greguss Ágost *Pesti Napló*-ban publikált ismertetése az *Özvegy és leány*ról még inkább közvetetten utal a jelenségre (szemben a dráma változatai alapján regénypoétikát rögtönző Danielikkel, vagy a *Hölgyfutár* recenzióssal, Székely Józseffel³⁵), ám rövid elemzésének a szempontjai alapvetően egy-

³⁴ PULSZKY 1847, 126, 127. A későbbi magyar szakirodalomban csak elvétve találkozhatunk a drámai regény kategóriájával, például a *Figyelő* hasábjain. (1871/5, 52; 1872/30, 364.) Prózái szövegek drámaisága a novella elhatárolásában kap komolyabb műfajkonstituáló szerepet, először Toldy Ferenc egyik Jósika bírálatában (TOLDY 1837, 362.), majd P. Szathmáry Károly munkájában (P. SZATHMÁRY 1868/1869, 384, 401–403, 428–429.)

³⁵ Danielik János átfogóbb ismertető tanulmánya „tragikus regényként” értelmezi az *Özvegy és leány*t. A kompozíció precíz megszerkesztettségén és a szereplők összetett, konfliktusos viszonyrendszerén túl Danielik a regény hatásstruktúrájában működő tragikumban látja elsősorban a drámai elv érvényesülését. DANIELIK 1857. A *Hölgyfutár* recenzióssal, Székely József teljes egyetértéssel összegzi a korábbi kritikások véleményét, miszerint „az *Özvegy és Leánya* című regény, oly kerek egészet képez, mint egy dráma.” (SZÉKELY 1857, 539) Kiemeli az alakok drámai elevenségét

beesnek azokkal az elvárásokkal, melyeket a korban a drámai regény kapcsán megfogalmaztak. „Az egész korszak mintegy magától terem előttünk a szereplő személyek összeműködésében; ezen összeműködés is – a mi Keménynél, ki legjobban jellemez, nem is lehet másképp – egészen magától történik, s az írónak semmi egyéb köze hozzá, csak az, hogy följegyezi. *A személyek legkevésbé sem látszanak az író rabságában lenni*; ez mintegy szabadon bocsátotta őket. Szabadon, s épen ezért legkényszerűbben mozognak tehát.”³⁶ Greguss sorai – különösebb erőltetés nélkül – lefordíthatók a bahtyini polifónia terminológiájára: az önálló tudatok dialógusa lényegében a drámai elemek regényszerű transzformációjának a regénypoétikai háttérét teremtette meg.³⁷

A *Zord időről* tanulmány szintű recenziót író Salamon Ferenc szerint Kemény „nagy előszeretettel van a drámai forma iránt regényeiben s ezt hibáztatni egy elbeszélő-költőben annyi lenne, mint sok más elbeszélő-költővel együtt magát Homért is elítélni”³⁸. Gregusshoz hasonlóan hangsúlyozza a narratori (szerzői) pozíció háttérbe vonulását a jellemek megítélésében és a cselekmény szervezésében, és szerinte leginkább a drámai jelenetezés járul hozzá a Kemény-művek történeti életvilágának „hiteles” megkonstruálásához: „Kemény még a korrajzot is, melyet sokan nagyrészt elbeszélve, vagy kitérő leírásokban adnának, mintegy drámailag, személyekben állítja elő”.³⁹

A kortárs kritika tehát poétikailag markánsan megragadható jelenséget lát a Kemény-regények drámaiságában, s ez a belátás – ha nem is ennyire hangsúlyosan – a 20. századi recepcióban is állandóan jelen van. Papp Ferenc szövegelemzéseiben lépten-nyomon előkerülnek a drámaiság és a tragikum szempontjai, Martinkó András az elbeszélői tárgyiasságban, közvetettségben, a láttató, cselekvő jelenetezésben és a drámailag sűrített közlésmód dominanciájában nevezi meg a legfontosabb dramatizáló eljárásokat, Barta János pedig részletes kommentár kíséretében hangsúlyozza, hogy Kemény „egy-egy regényének világát intenzíven áthatja a drámaiság.”⁴⁰

és írása zárlatában mintegy a regényektől elvárható követelményként fogalmazza meg bizonyos drámai eljárások átvételét és termékeny alkalmazását: „Mindezt a regény és a dráma műformájának különbsége végett kívántam megjegyezni, nem tagadván, sőt követelvén minden regénytől, hogy az drámai elemekkel is birjon.” (Uo.)

³⁶ GREGUSS 1857 [kiemelés tőlem].

³⁷ Annak dacára, hogy Bahtyin magát a tragédiát monologikus műfajnak tekintette, s a drámai párbeszédet élesen megkülönböztette a regénybeli tudatok dialógusától. Vö. BAHTYIN, 2001, 25.

³⁸ SALAMON, *Zord idő* [1862], 1907/b, 461–462.

³⁹ SALAMON, *Zord idő* [1862], 1907/b, 485.

⁴⁰ Vö. PAPP, 1923, 279, 376. „A nyelv terén maradván hát, a legfontosabb közlési sajátságokat e címszavak alá foglalhatjuk: *drámai közvettség, láttató, cselekvő jelenetezés, sűrítés*. E címszavak is jelzik, hogy Kemény Zsigmond oeuvre-jének eredendően szépirodalmi hányada a drámai közlés sajátságait mutatja.” MARTINKÓ, 1977, 359. Vö. 359–365. [kiemelés az eredetiben]; BARTA, 1987/b., 249. Barta elsősorban a szembetűnő drámai formaelvek jelenlétét emeli ki és a „stílus és a megjelenítés dra-

Hogy valójában miben is áll egy 19. századi drámai szerkezetű regény poétikai alkata, természetesen még részletezésre szorulna: itt most csak a korabeli kritikai reflexiók szemrevételezésére szorítkoztam, behatóbb analízisre inkább a szorosabb szövegelemzésekben nyílik lehetőség.⁴¹ Megkerülhetetlen viszont annak a rövid tárgyalása, hogy milyen funkciót tölt be a Kemény-életműben a drámai elvek transzformálása a regénybe.

Fontos megemlíteni, hogy a jelenség a történelmi regény műfaji karakterisztikumával is összefüggésbe hozható: a drámai formaelvek regényszerű transzformációja a történelmi események esztétikai reprezentációját tette hatékonyabbá. Salamon Ferenc fentebb idézett sorai szerint a múlt nyomokba szétírt káoszából a drámai formaelvek alkalmazásával hozható létre mimetikus igényű múltkonstrukció, befejezett cselekmény és garantált esztétikai hatás. Így vélekedik Walter Scott egyik korabeli kritikusa, Archibald Alison is, akinek 1845-ben született írásában a következőket olvashatjuk: „a történelmi regény kompozíciójában a történetnek kellőképpen egyszerűnek és bizonyos mértékig egységesnek kell lennie, azért, hogy megőrizze az általa felébresztett érdeklődést és érzelmi azonosulást. Ezzel nem azt akarom mondani, hogy a regényíróknak szigorúan a görög dráma egységét kellene követni [...]. Mindez azt jelenti, el kell érni, hogy a szerteágazó események bizonyos határok közé szoríttassanak, hogy a mű iránti érdeklődés fennmaradjon.”⁴²

A 19. században lezajlott világnézeti, társadalmi, szubjektumfelfogásbeli változások az irodalmi formaelvek, kommunikációs sémák, műfaji konvenciók gyökeres átalakulását vonták maguk után: a tragédia néhány formaelvének applikációja, a tragikum esztétikai hatástényezőjének dominanciája Kemény regényeiben vélhetően ennek az összetett átalakulási folyamatnak tudható be – a továbbiakban a regény és a dráma 19. századi ötvöződésének műfaj történeti okait kutatva igyekszem állításomat igazolni.

II. A regény és a dráma ötvöződése: műfaj történeti kontextus

A regény és a dráma ötvöződésének a háttérben alapvetően műfaj történeti összefüggések – a regény töretlen térhódítása, illetve az arisztotelianus alapon elgondolt tragédia válsága – állnak.

A korszak magyar irodalmában nagy igény támadt a – főként nemzeti tárgyú – tragédia megteremtésére: monográfiák sora tárgyalta a klasszikus tragé-

matizálásáról” értekezik részletesen: a hősök drámai monológiát, a gyakori párbeszédet, a „jelenetek, helyzetek dramatizálását”, valamint a „drámai közlésnek a szükséges minimumra való redukálását a beszéltetésben és az elbeszélői közlésben” tekinti a legfontosabb eljárásoknak. BARTA 1987/b., 248–254.

⁴¹ Az *Özvegy és leányát* elemeztem korábban ilyen szempontok alapján: BÉNYEI 2002, 533–560.

⁴² ALISON 1845, 351. vö. 352.

diák példaadó modelljeit, valamint elméleti normákat rögzítő színikritikák sokasága próbálta segíteni a lassan kibontakozó magyar dráma- és színházművészetet. A normatív elvárások és a gyakorlati megvalósulás óriási különbségével szembesülni kényszerülő – elégedetlenségét gyakran hangoztató – bírálatokban azonban egyre baljósabb sejtelmek formájában merül fel a gyanú: a dráma súlyos válságban van, és ez komoly akadályokat gördít az elvárásokban körvonalazódó tragédia megteremtése elé. „Nekünk nincs tragédiánk, hiába ámitjuk magunkat”⁴³ – írja némileg kétségbeesett pátosszal 1855-ben Gyulai Pál, aki a hiány okát, a problémák gyökerét – legalábbis eleinte – még a magyar társadalmi, kulturális helyzet elmaradottságában látja, és úgy gondolja, hogy a nemzeti eszme előretörésével kedvezően átalakuló körviszonyok, a művelt és igényes közönség megformálódása, a szigorú drámapoétikai elvárások betartása és állandó kritikai számonkérése, valamint a magyar színjátszás fejlődése elvezethet a várt tragédiaeszmény beteljesüléséhez.⁴⁴

Gyulai véleménye, helyzetértékelése a magyar dráma és színjátszás elmaradottságának okait firtató – az évszázad első felében nagy számban születő – dramaturgiai írások argumentációját idézi meg elsősorban,⁴⁵ az 50-es évektől azonban már egyre bizonyosabbá válik, hogy a magyar kulturális és társadalmi viszonyok negatív hatásai mellett megkerülhetetlen korjelenség az arisztoteliánus alapokra támaszkodó, közösségteremtő funkciót felvállaló tragédiának a krízise. Kemény Zsigmond a dráma válságát már nem kizárólag hazai, hanem európai kulturális jelenségnek tekinti, ami jóval összetettebbé teszi a problémát. „Szóval – írja a *Színművészetünk ügyében* c. esszéjében –, a megcáfoltatás félelme nélkül lehet állítani, miként egész Európában a drámaköltészet most nincs virágzásban, sőt mindenütt a hanyatlás nyomait mutatja. Több darabot írnak, mint valaha; de igen kevés jót.”⁴⁶

Valóban: a 18–19. század sajátos átmeneti szakaszt (egyfajta hiátust) képez az európai tragédia történetében,⁴⁷ bár kétségkívül hatalmas küzdelem zajlott

⁴³ GYULAI, *Signora Ristori* [1855], 1908/a., 161. Hasonlóan fogalmaz Salamon Ferenc is: „Folyvást sülyedünk, folyvást hanyatlunk, s színpadunk a demoralizáltság felé a legegyszerűsebb, s napról-napra meredekebb úton halad.” SALAMON, *Részvedtek* [1856], 1907/a., 314.

⁴⁴ GYULAI, *Nemzeti Színház* [1857], 1908/a., 236–272.

⁴⁵ Vö. KATONA [1821], 2001. 66–78.; TARCZY 1841, 33–82.

⁴⁶ KEMÉNY, *Színművészetünk* [1853], 1971, 284–285. Kemény véleményét támasztják alá a kortárs európai drámairodalmat recenziáló kritikák, melyek legtöbbször a megcélzott irodalom saját önképét közvetítő értelmezésekre, irodalmi helyzetértékelésre támaszkodik. A német dráma tekintetében lásd KECSKEMÉTHY Aurél (1864, 245.), illetve ASBÓTH János írását (1871, 243–244.), a francia dráma válságáról SZASZ Károly (1866, 150–151), míg az angolról PULSZKY tanulmánya tájékoztat (1847, 62.).

⁴⁷ Elsősorban Georg Steiner és Lukács György munkáira támaszkodom, amikor a 18. század második felének és a 19. század első kétharmadának drámaírását a drámatörténet válságos periódusaként, a modern drámához (Ibsen, Csehov stb.) vezető átmeneti szakaszként értelmezem. Tisztában vagyok azzal, hogy összegző magyarázatok sokasága mellőzi a hanyatlástörténeti aspektust és pusztán szinkrón sorok egymást követő folytonosságát írja le: a vizsgált periódusban például a német polgári szomo-

a korszakban azért, hogy összhangba hozzák a hagyományos tragédiaformákat, tragikus képleteket az új korszituáció elvárásaival. Goethe és Schiller például párhuzamosan próbálkozott az antik tragédia zárt és stilizált – ugyanakkor a francia klasszicista tragédia merev szabályaitól mentes – világteremtő eljárásainak áthasonításával, és a klasszicista drámaformát határait átlépő – a shakespeare-i hagyományra támaszkodó – tragédia megteremtésével, de a műfaj útkeresésének egyik kitüntetett próbálkozása volt a két modell ötvöztetésére irányuló kísérlet is. A görög és a shakespeare-i hagyomány szintézise révén óhajtották újraéleszteni a tragikum archaikus formáit, a tragédia rituális funkcióit egy olyan korban, melynek tágabb életvilágában fokozatosan háttérbe szorult a gondolkodásnak és a létezésnek a tragédiák fénykorát jellemző meghatározottsága. A két modell szintézisére az ideális formát Goethe és Schiller a történeti tragédiában vélték felfedezni. Schiller – írja Walter Benjamin – „azt hitte, hogy a történelemmel, megújított formában ismét szert tehet arra a pótolhatatlan előfeltételre, melyet a mítosz biztosított a tragédia számára”⁴⁸.

A romantika vonzáskörébe tartozó alkotók sem mondtak le a tragédia megújításáról. Georg Steiner szerint a romantikus írók „minél többet foglalkoztak a korabeli dráma sanyarú helyzetével, annál biztosabbak lettek benne, hogy a romantika egyik dicsőséges feladata lesz a tragédia korábbi rangjának helyreállítása. [...] Alig említhetünk 19. századi költőt vagy regényíró, akinek az írásai vagy tervei között valahol ne találkozoznánk a dráma délibábjával.”⁴⁹ A próbálkozások jelentős része azonban kudarcba fulladt, melyről – a folyamat magyar színpadon tapasztalható jelenségei alapján – tanulságos képet nyújtanak a kortárs kritikusok, elméletírók. Az antik tragikus hagyomány újraélesztése lehetetlennek bizonyult, az ún. sorstragédiák már gyökeresen átalakult világnézeti előfeltételezettség közegében születtek, ezért sorsfogalmuk összehasonlíthatatlanul mást jelentett, mint a görög előzményeikben.⁵⁰ A történeti tragédiák a dráma epizálódásának, színpadi gyakorlattól való eltávolodásának a tendenciáját erősítették, hiszen lépten-nyomon megsértették a drámai stilizáció bevett szabályait.⁵¹ Ez kiváltképp a magyar drámai és színpadi törekvé-

rújáték, a romantikus francia dráma, a sorstragédia vagy a bécsi népszínház stb. uralkodó jelenlétéről beszélnek. (Vö. SIMHANDL, 1998, 174–208.; FISCHER-LICHTE, 2001, 347–494.) Ugyanakkor például Fischer-Lichte – aki az identifikációs funkció változásának sorozataként tárgyalja a drámatörténeti periódusokat – is hangsúlyozza a tragédia korabeli válságának bizonyos aspektusait: szerinte a német színház és dráma mélypontra jut a korszakban, mivel már csak egy bizonyos rétegnek tud közösségi értékaffirmációt nyújtani. FISCHER-LICHTE, 2001, 492–494.

⁴⁸ BENJAMIN 1980, 313.; vö. LUKÁCS 1978, 126.

⁴⁹ STEINER 1971, 113, 115.

⁵⁰ Vö. HENSZLMANN 1843, 141.; KECSKEMÉTHY 1864, 97.; NÉVY 1871, 92.

⁵¹ „Az egyik az, hogy miként a történetben, úgy a *historiai drámában is tulnyomóvá lesz az eposzi elem*: a compositio kénytelen tömegekkel foglalkozni, azokat drámailag értékesíteni, minek következtében a költő nem csak esetleg, de gyakran szükségképpen fog vétkezni a drámai egység szigorú törvénye ellen. [...] A másik eredmény az,

seket érintette súlyosan, hiszen itt a tragédia megteremtésének heroikus vágya a történeti tragédia iránti igényben összpontosult.⁵²

A francia romantikus dráma egészen új irányba mozdította a dráma alakulástörténetét: a váratlan fordulatok, a végzetes véletlen és titokzatosság uralta bonyodalomstruktúra a „színi hatás” oltárán áldozta fel a tragédia identitáserősítő, létértelmező hatásfunkciójának leglényegesebb elemeit,⁵³ míg a német polgári szomorújáték éppen kisszerűségével riasztotta el a dráma és színház magasztos hivatásában gondolkodókat.⁵⁴ Végeredményben az alantasabbnak ítélt közönségigények kiszolgálása felé mozdította a dráma alakulástörténetét a népszínmű műfaja és színházi gyakorlata is, bár eredetileg komoly elvárások és elképzelések fogalmazódtak meg vele kapcsolatban a hazai színikritikákban.⁵⁵

A kibontakozó új drámamodellek összességükben távol álltak azoktól a hagyományfolytonosság nevében megfogalmazott elvárásoktól, melyeket az arisztotelészi és a shakespeare-i modellre egyaránt ügyelő elméletírók elgondoltak, európai és magyar irodalmi viszonylatokban egyaránt. Vajon mi az oka a kísérletek kudarcának, a tragédia 18–19. századi válságának, hanyatlásának, és miért járul hozzá ez a folyamat a regény erősödéséhez? A hasonló kérdéseket megfogalmazó kortárs írások és a később született drámatörténeti monográfiák alapján három nagyobb csomópont köré csoportosítom a lehetséges válaszokat. A tragédia létfeltételeivel ellentétes tendenciák dominanciája a korszituációban (1), a közönség összetételének, igényeinek és színház-

hogya a történelmi események messze kinyúló egybefüggése sokszor *lehetetlenné teszi azon bevégeztségét a drámai cselekvénynek*, mely által ez önmagában egész képét adja a személyes akarati világnak. A történeti események trilogikus, tetralogikus vagy cyklusszerű alkotáshoz vonzanak, mi által a drámai művek színszerűségén ejtik csorba.” NÉVY 1873, 243–244. vö. uő, 1871, 86–89. [kiemelés tőlem].

⁵² A kettő szoros összefonódottságát jól példázza Gyulai egyik kesei emlékbeszédének megállapítása: „[A]nnyi bizonyosnak látszik, hogy a történelmi érzék gyöngül, történelmi drámánk nem fejlődik, sőt kezd kimenni a divatból. Ez mindenestre nem örömdetes jelenség, mert egyszersmind a tragédia hanyatlását is jelenti. Igaz ugyan, hogy a jelen életből is írhatni tragédiát, de főforrása mégis a monda és történelem marad.” GYULAI, *A magyar színészetről* [1889], 1914, 269.

⁵³ A magyar kritikában inkább a negatív megítélés volt a meghatározó, főleg Henszlmann Imre dramaturgiai írásaiban (vö. HENSZLMANN 1842). A Bajzával folytatott polémijáról lásd KOROMPAY 1998, 112–42. A francia romantikus dráma árnyalt értelmezését lásd KEMÉNY, *Klasszicizmus* [1864], 1971, 414–16., illetve NÉVY, 1873, 268.

⁵⁴ Vö. SALAMON, *Ármány* [1856], 1907/a., 397.; uő, *A kegyencz* [1861], 1907/b., 165.

⁵⁵ „A Népszínháznak tulajdonkép eredetibbnek, s magyarabbnak kellene lenni a nemzetnél, mert a nép mindig állandóbb és sajátosabb ízlésű, mint a szorosabb értelemben vett nemzet, mely több oldalú műveltségénél fogva inkább ki van téve az ízlés hullámzatának. [...] S mit találunk Népszínházunkban? A franczia operettek, vaudevillek és bluettek majdnem kizárólagos uralmát. Hol vannak a vidéki és fővárosi élet rajzai? Hol egyetlen eredeti komikai alak, mely a nép kedvenczévé válhatnék, mint a nép szellem hű kifejezése? Sehol.” GYULAI, *A Budai* [1864], 1908/b., 121–22. Vö. DUX 1869, 345–349.

hoz való viszonyának alapvető megváltozása (2), valamint a regény műfajának negatív hatásai, a dráma regényesedésének visszafordíthatatlan folyamatai (3) egyaránt hozzájárultak a műfaj fokozatos identitásvesztéséhez.

1. a tragédia válsága: a világszemléleti átalakulás következményei

A tragédia műfaji alakulástörténetének egyik legfontosabb sajátossága, hogy egymástól időben, térben, gondolkodásmódban, kulturális és világnézeti kon-dícióiban lényegesen eltérő korszakok bontakoztatnak ki magas színvonalú tragé-diaírást. Ilyen korszak volt a Periklész korabeli Athén, az Erzsébet kori Anglia, a barokk Spanyolország, és ide sorolható a francia klasszicista tragé-dia 17. századi periódusa is.⁵⁶ A tragédia történetével foglalkozó elméletírók állandóan visszatérő kérdése, hogy vajon milyen korban lehetséges magasren-dű drámaírás, milyen előfeltételek szükségesek a dráma létrejöttéhez, ame-lyek közös adottságként jellemzik a tragédiát vezető műfajként művelő külön-böző korszakokat. A válaszok meglehetősen hasonlóak: a 19. századi dráma-elméletek többsége szerint a dráma kimagasló korszakai egybeesnek az adott nemzetek, népi közösségek virágzó korszakaival.⁵⁷

„*A dráma mindig akkor volt a legkiválóbb, amikor a társadalom a legtöké-tesebb*, és hogy a dráma hanyatlása vagy éppenséggel kihalása egy oly nemzet-nél, hol egykor virágzott, az erkölcsök romlásának és a társadalom lelkét táp-láló energiák elapadásának a jele” – írja Shelley a *Defence of Poetry*-ban.⁵⁸ Hasonlóan vélekedik Gyulai Pál, aki éppen a nemzeti eszmék térhódításában látja a magyar tragédia felvirágoztatásának lehetőségét: „*A dráma nemcsak a költészet legmagasb kifejlésének virága, hanem egyszersmind a legvirágzóbb nemzeti élet adománya*. E kettő csaknem elválhatlan. Valóban, nagy drámái költők csak ott állhatnak elő, a hol egy nagy jövőre hívott nemzet nemze-tiségét megalapította, és terjeszteni kezdi, hol nagyszerű forrongás után az

⁵⁶ Vö. STEINER 1971, 100.

⁵⁷ Hogy milyen jelentős mértékben befolyásolja a kérdés megítélését az elméletíró vi-lágnézeti előfeltételezettsége, történeti meghatározottsága, világosan jelzik Lukács György megállapításai. 1908-ban született drámaelméleti írásában Lukács a „milyen időben lehetséges dráma” kérdésre a fentebb leírtakkal szögesen ellentétes választ ad: szerinte „azok az idők ilyenek, amikor az élet teljesen problematikusává válik.” LUKÁCS [1911], 1978, 56. A marxista Lukács sem vélekedik másképp: „Bizonyára nem véletlen, hogy a tragédia nagy virágkorai egybeesnek az emberi társadalom nagy világtörténelmi átalakulásaival.” LUKÁCS 1977/a., 130. Lukácssal megegyező álláspontot képvisel Lucien Goldmann: „Mindazonáltal említsünk meg egy olyan vonást, amely közös a tragikus tudat minden formájában: egytől egyig az emberek, valamint a társadalmi és kozmikus világ közötti kapcsolatok mélységes válságát feje-zik ki.” GOLDMANN 1977, 76.

⁵⁸ Idézi STEINER 1971, 102. [kiemelés tőlem].

anyagi és szellemi törekvések szép egyensúlya áll be, s hol egy sülyedő korszak romjain diadallal emelkedik az új és megtermékenyíti a szellemeket.”⁵⁹

Salamon Ferenc az Erzsébet korabeli dráma előretörésének és virágzásának legfőbb okát – az eredeti gyökereit kibontakoztató nemzeti virágzás gondolata mellett⁶⁰ – abban látja, hogy a színház és a mindennapi élet szorosan összefonódott a reneszánsz Angliában, ezért a dráma és a színház lényegében egységes közösséggé formálta a társadalom legkülönbözőbb szintjeit: „Európa más részeiben minden arra működött, hogy elválassza egymástól a társadalom különféle osztályait, sőt még az egyeseket is. Angliában minden alkalmas volt arra, hogy közel és folytonos érdeklődésbe hozza. [...] *A drámai művészet a tömegekre való hatásban találja erejét, s csak ott támad az természetesen, a hol a dráma a nép ünnepeivel egyesül.*”⁶¹ A tragédia lehetőségfeltételeinek, virágzásának „mélyebb analógiáit” kutató Péterfy Jenő – hasonlóan a már idézett szerzőkhöz – azért tekinti az antik drámát, valamint Shakespeare és Calderón műveit a tragédiáírás fénykorának, mivel „megegyeznek abban, hogy tükröznek olyan kort és műveltséget, mely virágzása erejében van, vagy legalább még a virágzás látszatát mutatja”.⁶²

Összességében tehát egy olyan történeti-kulturális korszituációt konstruálnak meg az idézett tanulmányok, ahol – más-más módon és mértékben – a tragédiának komoly társadalmi és ontológiai funkciója van. A mindennapi élet és az irodalom szerves összefonódottságát, kölcsönös átjárhatóságát feltételező szituációban, a közösségi rituáléként, ünnepként felfogott színpadi előadások révén a tragédia közvetíti és megerősíti az adott közösség szokás- és értékrendjének, világszemléletének szimbolikus-mitikus eligazodási pontjait, fogalmait, ezért fontos identitásképző és hagyománykövetítő szerepet tölthet be.⁶³ A dráma (és az elválaszthatatlanul hozzákapcsolódó színjátszás) létmódjának Shakespeare koráig a legfontosabb előfeltétele, „szilárd talaja”, „szubsztanciális háttere” a viszonylag zárt, „közös nyelvet” beszélő közösség; a transzcendens szférát a valóság részeként kezelő világfelfogás; az irodalmat

⁵⁹ GYULAI, *Nemzeti Színház* [1857], 1908/a., 271–272. [kiemelés tőlem]. Gyulai gondolata szinte szó szerinti egyezést mutat Hegel drámakonceptiójának ide vonatkozó részeivel: „A drámát a költészet s általában a művészet legmagasabb fokának kell tekinteni, [...]. A dráma a már magában kialakult nemzeti élet terméke.” HEGEL 1956, 364, 365.

⁶⁰ „A középkor küzdelmeinek választó vonalán s az ujkor nagyszerű reformjának korában, a többi európai államokhoz hasonlítva belső békében, az angol nemzet a virágzás korát élte, – s ily földben, a nemzeti szellem tenyésztő melegén, s a civilisatio annyiféleképp termékenyítő hatása alatt természetesebb, hogy éppen Angliában állott elő az ujkori civilisatio legnagyobb és ennek szellemét legjobban kifejező költője, mint Európa bármely népének kebelében.” SALAMON 1864/18, 411. Vö. „Igy az angol műveltség, bár tápot vett a déli nemzetektől, jobban megmaradt a maga nemzeti eredetiségében – a mi nagy befolyással volt költészetére is.” Uo. 385.

⁶¹ SALAMON 1864, 386–387. [kiemelés tőlem]

⁶² PÉTERFY [1887], 1983/b. 35.

⁶³ „Ily módon a 18. század végéig a színházban jött létre az érvényes magatartási formákat rögzítő közmegegyezés.” FISCHER-LICHTE, 2001, 493.

példaadó magatartásminták, a világról birtokolt tudás, valamint a történeti hagyomány közvetítésére alkalmasnak tartó irodalomszemlélet.⁶⁴

Abban a pillanatban viszont, amikor kérdéssé válnak, visszavonhatatlanul relativizálódnak a biztos alapok, megszűnik a színház, a dráma és a mindennapi élet kölcsönös egymásrahatása, vagy – Péterfy szavaival – „[m]ikor a tragédiának valósági alapja szűkül, [...] a képzeletnek az élet már nem nyújt oly tartalmas táplálékot, mint előbb”,⁶⁵ akkor a tragédia elveszíti összetett hatásfunkciói jelentős részét: a nagy emberek nagy tetteire és konfliktusaira építő strukturáltsága, valamilyen magasabbrendű létszférát megnyilatkoztató világgépe anakronisztikussá válik, aminek következtében műfaji alapjainak mélyreható újragondolására kényszerül. A válság jelei Péterfy szerint a francia klasszicista dráma időszakában jelentkeznek, a folyamat viszont Schiller korában teljeseedik ki, amikor is „a heroikus tragédia helyébe lép a szublimált érzelmek tragédiája; a naiv helyébe a szentimentális”.⁶⁶ A folyamat 19. századi végkifejlete már a tragédia teljes hanyatlását mutatja: „a tragédia elsősége ma pusztán a múltban létezik; sorsa olyan, mint egy földje vesztett fejedelemé, ki régi emlékein borong, s gyér udvarlóit sem szívesen fogadja. Így a tragikumnak egy új esete előtt állunk: hőse maga a tragédia. Bizonyára nem véletlen okozta e fordulatot. A dolog nyitja ott rejlik a műfaj sajátságos természetében, s a viszonyokban, melyek vele szemben kedvezőtlenek.”⁶⁷

Péterfy gondolatainak előképe már ott lappang Kemény Zsigmond műfajelméleti írásaiban is. Kemény a relativizáló világszemlélet rohamos előretörésében, az egységes nemzettudatot fenyegető kozmopolita tendenciák egyre határozottabb érvényesülésében, a vallási-történeti tradíción nyugvó társadalmi rendképzetek elbizonytalanodásában és a szubjektumfelfogás lényegi módosulásában, az individualizáció térnyerésében jelölte meg a korszakban lezajló változások főbb irányait.⁶⁸ Igaz, Kemény a regény megnövekedett szerepében nevezi meg az átalakulás legfontosabb irodalmi következményét,⁶⁹ s nem tér ki a dráma kanonikus pozíciójának a megrendülésére, ám prózájában érzékenyen reagál a folyamatra: a létalapját vesztett tragédia hatásfunkcióinak egy részét mintegy áttemeli (átmenekíti) a drámai szerkezetű, tragizáló regényeibe.

⁶⁴ Az irodalom (főképpen a dráma) társadalomalakító szerepéről és a funkció történeti változatairól mélyrehatóan értekezik Kemény a *Klasszicizmus és romantizmus* c. tanulmányában. KEMÉNY [1864], 1971, 399–417. főleg: 399–400. Vö. KEMÉNY, *Vörösmarty* [1864], 1970, 344.

⁶⁵ PÉTERFY [1885], 1983/b., 36.

⁶⁶ PÉTERFY [1887] 1983/b., 43.

⁶⁷ PÉTERFY [1887] 1983/b., 33–34.

⁶⁸ Vö. KEMÉNY, *Eszmék* [1853], 1971, 192–194.

⁶⁹ „Korunk ezen tulajdoninak leginkább bír a szépirodalom minden nemei közt a legkétségesebb esztétikai becsű, a legformátlanabb alakú, ti. a regény, eleget tenni.” KEMÉNY, *Eszmék* [1853], 1971, 194.

2. a tragédia válsága: az olvasóközönség igényeinek átalakulása

A dráma válságának elmélyüléséhez (és a regény pozícióinak további erősödéséhez) járult hozzá az olvasó- és színházi közönség összetételének és igényeinek a megváltozása, valamint a színház szerepének a módosulása. Az angol romantikus elméletírók (Scott, Shelley stb.) gondolatai alapján Georg Steiner olyan 19. századi közönségképről beszél munkájában, amely „demokratikusabbá vált, s ezért csökkent az irodalmi műveltsége”. A közönség nem az a szerves közösség már, aki a színpadi előadást ünnepként, a vallási szertartással analóg eseményként éli meg, hiszen „már nem hajlandó vállalni a tragédiával implicite vele járó révület és reveláció kockázatát”.⁷⁰ Az angol dráma regényesedésének okait kutató Jeanette King a tragikus drámától a tragikus regényig vezető utat a közönség igényeinek változásában, degradálódásában jelöli ki: „Fontos megemlíteni, hogy miközben a tragédia hanyatlott, a szórakoztató színházak felvirágoztak, hozzájárulva az irodalom intellektuális és populáris válfajra történő – egyre növekvő jelentőségű – kettéosztódásához. Úgy tűnt, a drámaíró többé már nem szórakoztat, miközben tanít, és fordítva.”⁷¹

A korabeli magyar kritika szintén érzékenyen reagált a dráma, a színjátszás és a közönség viszonyában fellépő negatív folyamatra, sőt, a kérdés egyik neuralgikus pontjává vált a magyar dráma és színház válságát kommentáló, sok esetben a bűnbakkeresés retorikáját beszélő kritikai diskurzusoknak. A vélemények annyiban megegyeznek, hogy a dráma és a színház kétségtelen hanyatlása, identifikációs szerepének elhalványulása szoros összefüggésbe hozható a közönség összetételének módosulásával, igényeinek átformálódásával, de a kettő viszonyát másképp látják (pontosabban igyekeznek láttatni) a különböző megközelítések. Egy részük a közönséget okolja a színvonalhanyatlásért, míg más kommentárok a színházat, a drámaírókat, vagy éppen a dráma-bíráló választmányt teszik felelőssé a közönség ízlésének elferdítéséért.

A művelt színházlátogatót és műveletlen nézőt (tömeget) megkülönböztető Csengery Antal véleménye szerint elsősorban a közönség kevésbé kompetens, ám annál nagyobb hányadának pusztán szórakozást kereső igényei vezettek a dráma hanyatlásához, amelyet – szembehelyezkedve a közakarrattal (és a piacorientált írók érdekeivel) –, a színház felvilágosító, tanító funkciójának erősítésével kell(ene) ellensúlyozni: „Mit mondjunk a sokaság tapsairól művészeti dolgokban? – A művészetnek örök törvényei vannak. Csak az ítélhet itt, ki azokról gondolkodott, azokat tanulmányozta. A közönséget a színpadnak kell növelni; s ne a színpad képezze magát a sokaság izlése után. Különben oda jutunk, hová Róma. A »circus« háttérbe szorítja a »színházat«. Circus vagy színház. Válasszatok.”⁷² Nem idegen a színház mulattató funkcióját és a közönség ízlését élesen bíráló hangvétel az 50–60-as években színikritikák sokaságát publikáló Salamon Ferenc és Gyulai Pál írásaitól sem. Salamon sze-

⁷⁰ STEINER 1971, 107–108., vö. FISCHER-LICHTE 2001, 493.

⁷¹ KING 1978, 36.

⁷² CSENGERY 1853, 9.

rint „[a] valódi színház feladata magához emelni a közönséget, nem pedig a közönség ízlésének szolgájává lenni; mert a szolgaság elkényezteti a közönséget, s mind alább szállítván a művészet színvonalát, utoljára levetkezi minden méltóságát – s csak a mulattatás eszközévé aljasodik [...]. Csaknem fontosabb szemponttá lett a lefolyt évek alatt a mulattatás, mint a költészet és művészet szempontja.”⁷³

Erdélyi János már inkább áldozatnak tekinti az ízlésében megtévedt közönséget, s a probléma gyökerét a drámaírás és a színelőadás megváltozott gyakorlatában, a „színi hatás” elvének térhódításában keresi.⁷⁴ A – művészből „napszámosná” vált – színpadi szerzőknek a kizárólagos célja az lett, vallja Erdélyi, hogy közvetlen érzelmi hatást gyakoroljanak a színelőadás nézőire: „*a színi hatásról* azonban általában fogva elmondhatni, hogy az a dráma eszméjén és igazságán kívül leli támpontját”⁷⁵, s kizárja a valódi „művészi hatást”, nem részesíti befogadóját identitásformáló esztétikai tapasztalatban. A színi és a művészi hatás szétválásának további káros következménye, hogy „az irodalomnak csinálni drámát egészen különböző feladattá lőn attól, amely színpadra dolgozik.”⁷⁶ E „veszélyes dualizmus” – ahogyan Erdélyi nevezi –, eltávolítja egymástól az irodalmat és a színpadot, rontja a közönség és az írók műérzékét, s összességében rossz befogadási minták elsajátítására ösztönöz.

Ez utóbbi veszélyére hívja fel a figyelmet Kemény Zsigmond egyik esszéjében: a passzivitásra korlátozódó nézői-befogadói szerep hódít tért az értelemképző fantáziát is mozgósító olvasói szereppel szemben, melyet a regény sajátít ki magának: „a főbb kárt, melyet a regények divatbajotte a drámaköltészetnek okozott [...] abban látom, hogy a regény a drámától végképp *elvette az olvasóközönséget*.”⁷⁷ A kizárólag színpadra szánt darabok térhódítása tehát nagyban hozzájárult a műfaj látványos hanyatlásához.⁷⁸ A közönségigény átalakulása, az új befogadói minták térhódítása, illetve a tragédia válsága közötti összefüggésre Gyulai Pál egyik színikritikai észrevétele is ráirányítja a figyelmet: „Most sokkal több ok van az aggodalomra, mert valódi költők állottak elő, kik majd mind oly tárgyakat dolgoznak fel drámává, melyek a formába nem férhetnek be, mert a közönség *a korviszonyok hangulatánál fogva* kiválón oly tárgyak iránt van előszeretettel, melyeknek csak a regény lehet valódi és természetes formája.”⁷⁹

⁷³ SALAMON, *Nemzeti Színházunk* [1861], 1907/b., 190. Vö. uő, *A Nemzeti Színház megnyitása* [1862], 1907/b. 278; *A Nemzeti Színháznál* [1862], 1907/b., 305–306.; GYULAI, *Signora Ristori* [1855], 1908/a., 163.

⁷⁴ „A színi hatás népszerű elve, mely az egész színháznak mozgató lelke lőn, okozza drámairodalmunk alantóságát.” ERDÉLYI [1852], 1890/b., 477.

⁷⁵ ERDÉLYI [1852], 1890/b., 485

⁷⁶ ERDÉLYI [1855] 1986., 451.

⁷⁷ KEMÉNY, *Színművészetünk* [1853], 1971, 288.

⁷⁸ KEMÉNY, *Színművészetünk* [1853], 1971, 288–289.

⁷⁹ GYULAI, *Divathölgyek* [1855], 1908/a., 129–130. [kiemelés tőlem].

3. a tragédia válsága: a regény előretörése

Kemény és Gyulai megállapításai már átvezetnek a tragédia hanyatlásának harmadik összetevőjéhez: a regény 19. századi térhódítása ugyanis a tragédia regényesedését eredményezi a korszakban. Mihail Bahtyin regényelméleti munkájából tudhatjuk, hogy a zárt műfaji kánonokba belépő regény megbontja a rögzített konvenciórendszerrel leírható műfajok zártságát.⁸⁰ Ez a jelenség a drámát létében fenyegető erővel mutatkozik meg a 19. század második harmadában, melyet a magyar kritikákban Kemény Zsigmond érzékel talán a leghatározottabban. A *Színművészetünk ügyében* a tragédia európai válságának egyik fő okát a regény elterjedésében nevezi meg, ami egyenlőtlen és eleve kudarcra ítélt versenyre készíti a szigorúan szabályozott, zárt strukturáltságú, mély létértelmező érdekelttségű tragédiát a korabeli viszonyoknak és olvasói elvárásoknak zavartalanul megfelelni képes regénnyel szemben. A dráma regényesedése tehát elkerülhetetlen: „Hitem szerint: a regények divatbajotte a dráma-költészetre nézve korszakot – mégpedig szerencsétlent – nyitott meg. [...] Most a színpadon kevés oly darabot látunk, melyben történetegység van, s melyet folytonosan haladó, de mégis szigorúan indokolt fejlődés jellemez. Most igen sokszor csak esetlegesség, véletlen vagy önkény eszközli a megoldást, és egyöntetű mű helyett *tablókkal* elégtettünk ki.”⁸¹

A „valódi tragédia” megteremtéséért szélmalomharcot vívó Gyulai Pál legfőbb ellenségképe szintén a regény volt. 1855-ben még a tiszta tragédiamodell eszménye nevében ítéli el a francia romantikus drámát, amely tárgyául állandóan regényhez illő témát választ, „s ez utóbbinál fogva kénytelen feldulni a valódi drámai formát, cselekvényt, jellemzést. A francia dráma tulajdonkép nem egyéb, mint dialogban írt regény, vagy jobban mondva regénykivonat dialogban. [...] A legújabb francia drámai iskola a drámait támadja meg a drámában s kárpótlásul semmi olyast nyújt, a mit a regény százszor jobban ne nyújthatna. Széttöri a formáit az anyagért és semmivé teszi az anyagot a formáért.”⁸² Alig tíz évvel később azonban már ő is tudomásul veszi a dráma regényesedésének visszafordíthatatlan folyamatát, s némi malíciával vázolja fel ezt az uralkodó tendenciát.⁸³ Hasonlóan vélekedik a Dumas *Gauthier Margit-*

⁸⁰ A regény 19. századi vezető műfajjá válásának következtében „kisebb vagy nagyobb mértékben regényesedik csaknem valamennyi többi műfaj”, „új módon kezd hangozni a szigorú kanonikus műfajok egyezményes nyelve”, tehát a műfaji határok átlépése, különböző műfaji minták, konvenciók ötvöződése az irodalom egészét jellemző jelenséggé kezd hatni. BAHTYIN 1997, 30.

⁸¹ KEMÉNY, *Színművészetünk* [1853], 1971, 286, 287–88.

⁸² GYULAI, *Divathölgyek* [1855], 1908/a., 128–129, 130. Vö. uő, *Montjoye* [1864], 1908/b., 180–181.

⁸³ „[A] dráma nem akar már több lenni, mint egy hosszú beszély; regényi tárgyakat és motívumokat vesz föl s keveset gondol a dráma formájával. A történelem nagy tényei, alakjai többé senkit sem lelkesítenek, a dráma muzsája csak a jelenben él, utcai pletykákkal táplálkozik, mint egy grisette, vagy nagy szalonfecsegésbe merül, mint egy unatkozó úrhölgy.” GYULAI, *Egyik sír* [1864], 1908/b., 129.

ját 1855-ben ironikus felhangokkal recenzeáló Salamon Ferenc: „Mennyire elmaradt korunkban a dráma a regény mögött! – A mit tanul is ettől, csupa öntudatlan majmolás, mert azt veszi át, a mi rá nem illik, t. i. a szélesebb alapú cselekvényalakítást, – de a mi lényeges, a miben regényíróink drámaiabbak, mint a drámaírók: a jellemzés titokszerű művészetéből, úgy látszik, mit sem tanulnak!”⁸⁴

Amint azt Salamon sorai is sejtetik, a folyamat nemcsak a tragédia ellehetetlenülését, hanem a regény szerepének a változását is maga után vonja. A dráma anakronisztikussá válik, regényesedik, a regény viszont képes lesz a tragédia hajdani hatásfunkciójával analóg szerep betöltésére, elsősorban azért, mert alkalmas az átformálódott korviszonyhoz illeszkedő tragikus élmény kifejezésére. Ha újra megidézzük Toldy Ferenc – a tanulmány elején citált – gondolatmenetét, mely szerint a közösségi identifikáció funkcióját hordozó és a hagyományfolytonosságot fenntartó eposz helyébe a színházi előadásban nyilvános formát (is) öltő dráma lép, azt kell mondanunk, hogy a tragédia ellehetetlenülése és a színház rituális funkciójának felszámolódása miatt az út az eposztól a tragédián át is a regényhez vezet – elsősorban az olvasói szokások, az irodalomértés korabeli feltételeinek megváltozása miatt. A folyamatot immár annak lezárulása, kiteljesedése távlatából szemléli Péterfy Jenő, aki szerint „[s]emmi sem mutatja jobban az idők különbözőségét és egyzersmind a shakespeare-i tragédia nehezen utánozható voltát, mint az, hogy a költő körülbelül úgy választhatta meg hőseit, ahogy a mai regényíró a társadalomból veszi alakjait; a tragédia akkor éppúgy az élet színvonalán állott, mint ma például a regény”.⁸⁵ Hasonló gondolatokat fogalmaz meg a 19. századi angol irodalmi viszonyokat áttekintő Jeanette King: „Nem az az évszázad volt, amely ne nyújtott volna megfelelő anyagot a tragédia számára, inkább a régi formák voltak alkalmatlanok a korszak tragikus élményének a kifejezésére. Ami a korszak eszméit, szenvedélyeit, jellemét illeti, azok a korabeli regényben találtak megnyilatkozási lehetőségre. Ez volt talán az egyetlen hely, ahol megnyilatkozhattak.”⁸⁶

A regény tehát eleven kapcsolatot tudott tartani az őt környező életvilág legkülönbözőbb tendenciáival: esztétikai világkonstrukciója a legtágabb létkérdések modellálására volt alkalmas, hatásstruktúrája pedig – szinte egyedülállóan a természettudományos, objektivista beszédmód uralta korszakban – képes volt példaadó magatartásmodellek, eligazodási pontok akadálytalan

⁸⁴ SALAMON, *Gauthier* [1855], 1907/a., 124.

⁸⁵ PÉTERFY [1887], 1983/b., 45. „Mikor a nagy hősök tragikuma helyett a kisemberekével foglalkoznak előszeretettel, s a kicsiny és nagy tettek rugóiban – [...] – az azonos mechanizmust keresik: akkor az irodalmi irányzat nem kedvező a tragédia-költőre. [...] A detail művészetével rajzolt alakok lépnek a fantázia erejével ragyogó s nagy vonásokban festett hősök helyébe, s a regény keretébe ez jobban beillik, mint a drámába.” *Uo.*, 49–50, 50–51.

⁸⁶ KING 1978, 38.

közvetítésére, még ha ezt a maga relativizált módján tette is.⁸⁷ Magyarán a regény a tragédia kiváltságának tartott létértelmező funkció betöltésére vált alkalmassá akkor, amikor a tragédia ilyenre már kevés eséllyel vállalkozhatott.

(összegzés, átvezetés)

Mégis, miért ez a görcsös ragaszkodás a tragédia eszményi, antik és reneszánsz drámahagyományt egyaránt átsajátító modelljéhez, mely az 1880-as évek végéig döntően meghatározta a tragédiáról, színjátszásról zajló magyar irodalmi diskurzusokat, színikritikák, tragédia- és tragikumelméletek sokaságának megszületését motiválva? Vajon az *Eszmék a regény és dráma körül*-t megfogalmazó Kemény miért nem deklarálja nyíltan – a regény korszerűségének hosszas méltatása után – a tragédia anakronisztikusságát, s miért vázol fel egy olyan tragikumképletet, amely – Gyulai közvetítésével – egészen Beöthyig az arisztotelianus ihletettségű, moralizáló tragikumfelfogás téziseinek viszonyítási pontjául szolgál?

A korszak gondolkodás- és mentalitástörténeti kondícióit, irodalmi alakulástörténetét tárgyaló közismert szakmunkák alapján hosszasan sorolhatom az érveket. A nemzeti alapú irodalom megteremtésének szándéka, a relativizálódás tapasztalataiban és a tudományos-racionális világmagyarázó elvek látványos előretörésében kifejezésre jutó negatív kortendenciákkal történő számvetés, valamint a '48–49-es nemzeti katasztrófa negatív ontológiai, történetfilozófiai konzekvenciáinak felülírási kísérletei egyaránt a tragédia iránti igény felerősödéséhez vezettek a korszak irodalmi gondolkodásában. Mindenestre paradox helyzet állt elő: magas szintű tragédiaírás kibontakozásától remélték ellensúlyozni azokat a kedvezőtlen korjelenségeket, melyek legkomolyabb irodalmi következménye éppen a tragédia műfajának ellehetetlenülésében mutatkozott meg. Az irodalom valóságformáló szerepébe vetett hittel felvértezve egyszerre óhajtottak szembesülni a fenyegető létélménnyel és afirmálni az érvényét veszített hagyományos rendképzeteket. A meginogni látszó értékrendet, gondolkodásmódot, magatartásformákat azonban csak az arisztotelianus alapokon nyugvó tragédia képes megerősíteni – legalábbis az elméleti munkák tanúsága szerint. Ezért ragaszkodtak – némileg anakronisztikusan – a kiváló és erényes tragikus hősön, a vétségen és az erkölcsi világrend afirmatív megnyilatkozásán nyugvó tragédia és tragikum ideális modelljéhez.

⁸⁷ „Kemény igazolhatóan abból a felfogásból indult ki, hogy ha a XVI–XVII. századforduló teljes világképe befért Shakespeare drámáiba, a XIX. század közepén, az akkori teljes világkép – művészetté transzformálva – csak a regényben férhet el.” MARTINKÓ 1977, 368. A regény és a dráma funkcióváltásáról, átfedéséről az európai irodalom alakulástörténetét szem előtt tartva részletesen értekezik LUKÁCS György, 1977/a., 169–170.

A tragédiaírás gyakorlata azonban nem teljesíthette be a vele szemben megfogalmazott elvárásokat, és a *Bánk bán* után nem született színvonalas magyar tragédia; ez még annak figyelembevételével sem vigasztaló, hogy Károni műve – az európai irodalom sok más kísérletével szemben⁸⁸ – sikeresen ötvözte az antik és a shakespeare-i tragikummodell eljárásait, sikeresen modernizálta tehát a fokozatosan elavuló műfaji mintákat. A 19. századi magyar tragédia hiányának egyik feltételezhető oka, hogy a magyar irodalom olyan korszakban tett kísérletet a műfaj felvirágoztatására, melyben már nem lehetett a szó klasszikus értelmében tragédiát írni. S itt jutunk el újra ahhoz a műfajhoz, mely a fiatal Lukács szerint modellálja az élet rejtett teljességét, fő szervezőlő pedig a keresés és a kérdésfelvetés: a regényhez, s immár konkrétan Kemény Zsigmond regényművészetéhez. A tragédia iránti elementáris igény mintegy szublimálódik a kor vezető epikus műfajába: a tragédiával szemben megfogalmazott elvárások egy része a regényírás gyakorlatában valósul meg, méghozzá úgy, hogy a tragikus formaelvek, szemléleti tényezők a megváltozott korviszonyokkal összhangba kerülve transzformálódnak a regénybe. A katarzisos tragikumra épülő tragédia iránti igény, a műfaj megoldhatatlan korabeli problémái, ellentmondásai, a tragikum kiengesztelő, afirmatív funkciójába vetett hit, az átalakuló korviszonyok esztétikai jellegű értelmezésére törekvés stb. mind együttesen motiválták és tették lehetővé a tragikus formák regényszerű felhasználását. Akár úgy is fogalmazhatunk, hogy a tragikum újraértésére, új funkcióba helyezésére a regény műfaji keretei teremtettek lehetőséget: a Kemény-regények poétikai alkata, hatásmechanizmusa alátámasztani látszik ezt a hipotézist.

Kemény tudatában volt, hogy saját korszaka évszázados társadalmi, morális, világnézeti evidenciákat, eligazodási pontokat, rendképzeteket töröl el, és a rohamos átalakulás az irodalom intézményeit, diskurzusformáit, bevett kommunikációs stratégiáit sem kíméli: több alkalommal vállalkozik az átmeneti szituáció leírására, és gyakorta tesz javaslatot a válság kezelésére, valamint az irodalmi kifejezőmódok szükségzerű átformálására. Kortársaihoz hasonlóan azonban Kemény sem volt hajlandó elvetni vagy kérdésessé tenni az irodalom valóságformáló szerepét, a „költészet elevenítő és nemesítő erejét”. „[Á]ltalában a nemzeti élet sehol sem lép új korszakba anélkül, hogy azt a költészet ne készítse elő, s ne ő adja meg a folyamatba indult törekvéseknek a legpregnansabb kifejezést” – írja Kemény a *Vörösmarty-emlékezetében*. – „A fennálló rend, akár mint állam, akár mint társadalom válságoktól tarthat, ha a költészetet nem tudja maga iránt lelkesíteni. Vagy fejtelenség vagy hanyatlás jele, ha a közönség a szépirodalmat nem becsüli [...]”.⁸⁹

A tragédia virágzásának feltételeit – a 19. századi elméletírók megnyilatkozásai alapján – egyrészt a nemzeti egységképzetek meglétében, másrészt olyan irodalomfelfogás létjogosultságában összegeztem korábban, amely hisz az irodalom mintaadó szerepében, és így érvényesülni engedi a tragédia szocioló-

⁸⁸ Steiner szerint a szintézisre törekvő romantikus kísérletek rendre kudarcba fulladtak. STEINER 1971, 115.

⁸⁹ KEMÉNY, *Vörösmarty* [1864], 1970, 348, 344.

giai, egyén- és közösségformáló funkcióját. Kemény korában, az „anyagi haladás” kibontakozásának időszakában mindkét evidencia megdőlni látszott, amely végső soron a tragédia és a tragikus esztétikai hatásmechanizmus hátterbe szorulását eredményezte. Kemény azonban nem mondott le az irodalom mintaadó és nemzettudatot formáló szerepéről, s ez feltételezhetően motiválta a tragikum regényszerű átsajátításának, transzformációjának kettős kísérletét: egyfelől műveiben a tragikum archaikus formáinak, hatástényezőinek érvényesítésére törekedett, másfelől a befogadásban átélhető tragikus léttapasztalatot megpróbálta összehangolni a megváltozott korviszonyok evidenciáival. E kettősség jellemzőit elemzem részletesen a következő fejezetben.

III. A tragikum kontextusai I. – A 19. századi „vétség-elvű” tragikumfelfogás és a Kemény-regények tragikuma*

1. a Kemény-tragikum recepciójának néhány markáns vonása

Ha egy rövid pillantást vetünk a Kemény-regények tragikumát elemző szakirodalmi írásokra, nagyon hasonló tendenciára lehetünk figyelmesek. Gyulaitól kezdve Péterfyn át Barta Jánosig szinte minden jelentősebb kutató egy jól körülhatárolt, képletszerű tragikummodellt rendelt hozzá – kizárólagos módon – a Kemény-szövegekhez. Gyulai Pál a bűn-bűnhődés kereteihez igyekszik hozzáilleszteni a tragikus történetek értelmezését, Péterfy Jenő a görög tragédiahagyomány végzetelvétségével analóg tendenciát lát Kemény szövegeiben, a 20. századi recepció fő vonulata pedig anélkül kapcsolódik Péterfy értelmezési sémájához, hogy figyelembe venné a kortárs tragikumelméletek lényeges előfeltevéseit, illetve reflektálna azokra a sajátosságokra, melyek a tragikum regényszerű megformálásából adódnak.

A 20. századi befogadástörténet valamennyi erénye és néhány lényeges elmentmondása összegződik Barta János Kemény tragikus emberalakjait vizsgáló tanulmányában, a *Sorsok és válságokban*. Barta lényegében a görög végzetelvéssel analóg tragikus jelenséget lát Kemény regényeiben: úgy véli, hogy a szövegek szükségszerűség és determináció uralta világokat konstruálnak meg, melyekben a hősök állandóan kiszolgáltatott helyzetbe sodródnak.⁹⁰ Az

* Külön tanulmányban tárgyalom a századvég és a századelő tragikumelméleti írásai-
ból (Péterfy Jenő, Rákosi Jenő, Lukács György) levonható konzekvenciákat, és a
Kemény-tragikum karakterének részletes leírását is ott végzem el.

⁹⁰ „A későbbi, még a modern időkre is átöröklődő jellegzetesség, világképelem az,
hogy a valódi tragédiával vele jár, benne adva van egy ősi tragédiai világkép, rejtet-
tebben vagy nyilvánvalóbban megmutatkozó háttér, ahonnan kaotikus erők fenye-
getnek. Úgy sejtem, a magyar történelemben Széchenyi az, aki ezt a legeklatánsab-
ban átélte, s Kemény Zsigmond az, aki szépirodalmi alkotásaiba beépítette.” BARTA
1987/a., 198.

értekezés központi kategóriáját, a sors fogalmát azonban kissé zavaró értelmi sokszínűséggel ruházza fel Barta: néhány alkalommal a társadalmi-politikai-történeti tényezők létimmanens „szövevényével” azonosítja,⁹¹ máskor azonban a kategória jelöltje metafizikai tartalmakkal telítődik, köszönhetően az olyan, sokszor ismételt metaforikus kijelentéseknek, mint „az értelmetlenül lecsapó sors élménye”, vagy „nagy egyedi értékek semmisülnek meg *a sors sújtó keze alatt*”.⁹² Szintén ellentmondást eredményez, hogy bár Barta határozottan elutasítja a bűn-bűnhődés logikájára épülő etikai vétség-koncepció relevanciáját a Kemény-szövegek vonatkozásában, mégis több alkalommal tesz említést a teremtet világokat uraló, és a tévedést megbosszuló morális kozmosz létéről, anélkül, hogy pontosan tisztázná a két eltérő (végzet- és vétség-elvű) tragikumképlet esetleges összeegyeztetésének lehetőségét.⁹³

A jelzett anomáliák azonban közel sem kizárólag Barta tanulmányát jellemzik, tulajdonképpen a Kemény-szakirodalom valamennyi írásában fellelhetők valamilyen formában. Martinkó András 1937-es disszertációjában még a bűn és bűnhődés tragikus jelenségeiről értekezik Kemény regényei kapcsán: a bűnnek minősülő ábránd, szenvedély miatt buknak el Kemény hősei egy magasabb morál előtt, „saját lelki alkatuk miatt, megérdemelten”⁹⁴. Ugyanakkor Martinkó 1977-ben megjelent tanulmánya – amely meglepően sok elemét integrálja korai írásának – már gyökeresen eltérő koncepciót vázol fel a Kemény-regények tragikumáról: az antik tragédiák fátumának analógiájára egyfajta szekularizált végzet jelenlétéről számol be, amely az Isten nélküli világ elidegenedettségszövevényében és a biológiai determinizmus tragikus következményeiben mutatkozik meg a leginkább.⁹⁵

Sokat foglalkozik a tragikum kérdésével Sótér István átfogó Kemény-tanulmánya is. Sótér is szekularizálja a görög végzet fogalmát, amikor a történelmi folyamatok determinisztikusságát tartja a legfontosabb tragikumképző elemnek Kemény regényeiben,⁹⁶ ugyanakkor argumentációja végig a végzet-elv és a bűn-bűnhődés-elv között ingadozik. Bár az ellentmondás kiküszöbölésére Sótér folyamatrajzba próbálja illeszteni a kétfajta képlet működését (a

⁹¹ Vö. BARTA 1987/a., 187–188.

⁹² BARTA 1987/a., 199, 200, 198. [kiemelés tőlem].

⁹³ „Kitartok ama nézetem mellett, hogy a tragikum végső fokon nem morális gyökerű, nem egyszerűsíthető le tiszta morális képletre, mondjuk a bűn és bűnhődés mérleg-serpenyőjében. De azt sem tudnám tagadni, hogy Kemény világképének egyik övezete, hatóeleme az, amit morális kozmosznak lehet nevezni.” BARTA 1987/a., 194.; vö. 188.

⁹⁴ MARTINKÓ 1937, 44. „Minden ábránd, szenvedély, túlzás bűn az önismeret ellen, tehát bűnhődnie kell. A büntetést a hősök maguk vonják a fejükre, mert az étellel, saját érdekeikkel szemben vakok lesznek.” *Uo.* 47.

⁹⁵ Vö. MARTINKÓ 1977, 333, 334, 350, 352–354, 356.

⁹⁶ „[A] *Gyulai Pál*ban [...] teljes gazdagságában bontakozik ki a történelmi végzet elkerülhetetlenségének tana. Kemény kiismerhetetlen, vak erők játékát látja a történelemben, s az ember ez erők tehetetlen martaléka.” SÓTÉR, 1987, 462. [kiemelés az eredetiben].

Gyulai Pál végzetszerű, az *Özvegy* és *A rajongók* nem, majd a pályát lezáró *Zord időben* újra a hősök determinisztikussága jelenik meg⁹⁷), az egyes elemzéseken belül is váltakoznak a különböző nézőpontok és megállapítások.⁹⁸

Végzetelvűség, szükségszerűség, determináltság, valamint vétség, bűnbűnhődés kategóriái váltak a Kemény-tragikum befogadásának visszatérő kulcsfogalmaivá, azonban hol egymást kizáró, hol ellentmondásosan keveredő módon. A szigorú képletezés azonban nem egyeztethető össze a tragikus kényszerűség mechanizmusának – Arisztotelész óta hangoztatott – alapjellemzőjével, mely szerint a hatás zálogát éppen a két elv változóan súlyozott együttléte biztosítja. Akár a 19. századi nagyszámú tragikumelméleti munkák téziseit vizsgáljuk, akár a Kemény-regények tragikus struktúráját és hatásmechanizmusát interpretáljuk, minden esetben a vétség- és a végzetelvűség oscilláló mozgásának a jelenségével találkozhatunk: az értekező művek elméleti deklarációiban és a regényvilágok esztétizált életsituációiban egyaránt. Tanulmányom zárófejezetében a 19. századi „moralizáló tragikumfelfogás”⁹⁹ kontextusában követem nyomon a „végzetszerűség” és a vétség-elv aspektusait, s a levont konzekvenciákat a Kemény-tragikum néhány jellemzőjének a felrajzolásában igyekszem majd kamatoztatni.

2. a 19. századi vétség-elvű tragikumfelfogás alaptézisei

Nagyjából Kölcsey Ferenc drámaelméleti írásaitól Beöthy Zsolt nagyszabású monográfiájával bezárólag a magyar tragikumelméleti gondolkodás egy markáns, és több tekintetben egységes irányzata bontakozik ki a 19. században, melyet a szakirodalom „moralizáló tragikumfelfogásként” tart számon.¹⁰⁰ Az

⁹⁷ SÖTÉR 1987, 465.

⁹⁸ Vö. SÖTÉR 1987, 480, 507–509, 515–517, 533–538.

Erősen széttartóak Rónay György Kemény-tragikumra vonatkozó megállapításai is. Először determinisztikus végzetszerűségről beszél („A sorsnak elég egy könnyelmű intés is. Elég egy szó, egy mozdulat, egy meggondolatlan tett, s megindul a borzalmas törvényszerűség kérlelhetetlen gépezete” RÓNAY 1985, 62.), de mivel a tragikus káosz alapját Rónay a regényhősök egyéniségébe helyezi, végső soron mégis a vétség-tragikumot rendeli hozzá a Kemény-regényekhez: „A nemezis nem vak sors: vaskövetkezetességgel folyik jellemünkből, egyéniségünkből. Kemény Zsigmond világában az erkölcs érc törvényei uralkodnak.” RÓNAY 1985, 71.

⁹⁹ A 19. századi magyar tragikumelméleti gondolkodás egyik meghatározó vonulatának átfogó megnevezésére fogom alkalmazni az (etikai) vétség-elvű, valamint a moralizáló tragikumfelfogás kategóriáit. Belátom, egyik szakkifejezés sem igazán meggyőző és pontos, a moralizáló jelző pedig túlzottan is pejoratív jelentésvonzattal rendelkezik (főként, ha figyelembe vesszük, hogy az ide sorolandó szerzők jó néhányszor felszólaltak az irodalom direkt moralizáló tendenciái ellenében). Mivel nem áll rendelkezésre jobb terminus technicus, mást nem tehetek, minthogy (még egyszer) deklarálom: a kategóriákat a magyar tragikumértés egyik markáns szövegcsoportjának átfogó és semleges megjelölésére alkalmazom.

¹⁰⁰ A „moralizáló tragikumfelfogás” elemző, részletes leírását lásd KONDOR 2000, 45–56.

irányzat nem kevés kritikai támadásnak volt kitéve mind a századvégen (Péterfy Jenő, Rákosi Jenő), mind a későbbiekben (például Barta János *Jegyzetek a magyar tragikumelméletekről* c. írásában): legfőképpen ideológiai sematikusságuk, idejétmúlt rendképzetekhez való görcsös ragaszkodásuk, moralizáló hajlamuk miatt kárhoztatták az elméletírókat, és a valódi tragikai kényszerűség, tragikai hatás iránti érzékenységet hiányolták az írásaikból. A támadási felületet leginkább az adta, hogy az irányzat alapvető tézisei szinte definitív jelleggel fogalmazódnak meg, ami kétségtávol didaktikusságot, túlzottan normatív szándékot sugall.

Ezek a tézisek, főleg Gyulai Pál és az etikai-vétség-koncepció elméleti kidolgozásához termékenyen hozzájáruló Kemény gondolatai, szóhasználata alapján a következők: a jeles, vonzó, nagyszerű, megdöbbentő stb. tulajdonságokkal felruházott hőst szenvedélyei, vakmerősége stb. bűnre, hibára vagy tévedésre vezetik, melynek következtében összeütközik a jogos viszonyokból, hagyományos erkölcsökből, vallási eszmékből összeálló világrenddel. Bűneivel, tévedéseivel, vakmerőségével fölidézi maga ellen a nemezt (sorsot vesz magára), és szükségképpen elbukik, de bukásában megnyugszunk, mert így kívánta a világrend, s kedélyünkben semmi ingerlő disszonancia nem marad. A katarzis kiengesztelő hatása a világ elrendezettségét közvetíti a befogadóhoz.¹⁰¹

Az elmondottakból végső soron egy alapvetően arisztotelianus tragikum-felfogás kontúrja bontakozik ki, amely természetesen számol a tragédia történeti-elméleti változásainak a tanulságaival is. S bár a dráma- és tragikum-elméleti meglátásokba kétségtelenül belefoglalódik az irodalom értékközvetítő, affirmáló, (nemzet)tudatformáló aspektusainak a deklarálása, összességében (és elsősorban) egy konzekvens elméleti alapokon nyugvó felfogásról van szó. Az írások mind tragikumelméleti tézisek hordozójaként, mind egy korszak irodalomfelfogásának, világnézeti alapállásának lenyomataként megszólaltathatók, s a Kemény-tragikum értelmezésének megkerülhetetlen kontextusát képezik.

3. a tragikus szükségyszerűség és az erkölcsi világrend fogalma

A világnézeti-történeti szituáció eredendő különbsége miatt a görög értelemben vett fátum, végzet jelenségét a moralizáló tragikumfelfogás működésképtelennek tartja a modern kor tragédiájában, mivel összeegyeztethetetlen az ember szabad akaratát hangsúlyozó keresztény szemlélet elvárásaival.¹⁰² A ne-

¹⁰¹ KEMÉNY, *Eszmé* [1853], 1971, 201.; uő, *Szellemi* [1853], 1971, 250–51.; uő, *Vörösmarty* [1864], 1970, 366.; GYULAI, *Diocletian* [1855], 1908/a., 97–106.; uő, *Dózsa* [1857], 1908/a., 276–277.

¹⁰² „Ellenben a’ keresztényeknél a’ sorsnak tetteinkre befolyása sokkal kisebb levén mint szabad akaratunknak, minden cselekvényünkért magunk vagyunk felelősek, és ha ez jutalmat érdemel, azt csak magunk aratjuk, ha pedig büntetést, csak magunk lakolunk, e’ jutalmaztatásunk, vagy büntetésünk képezvén aztán az életműileg kényszer-

mezis és a sors – a relevánsnak tartott fogalmi-szemléleti kerethez hozzáillesztett – kategóriái azonban mégis a diskurzus nélkülözhetetlen részeivé válnak, több okból is.

Erre elsősorban – némileg paradox módon – éppen azért van szükség, hogy a tragédia antik gyökerű, archaikus, beavató jellege és a keresztény kultúrkör világnézeti premisszái összeegyeztethetők legyenek. Köztudott, hogy a keresztény világszemlélet keretei között csak abban az esetben jöhet létre tragikus hatás, ha a művekben megkonstruált világ transzcendens meghatározottsága korlátozottan érvényesül: a tragikus cselekménymenetben nem jelenhet meg kézzelfogható lehetőségként a tettek túlvilági megítélésének, az isteni kegyelem általi megbocsátásának keresztény képzelete, mert ez teljes mértékben elmentmondana a tragédia legfontosabb hatástényezőjének, az emberi létező esendőségét, s az emberi tettek uralhatatlanságát színre vívó (rituális) aspektusának.¹⁰³ Ennek szellemében Gyulai Pál az isteni törvények nem evilági mércejét az „erkölcsi világrend” létimmanens közegébe transzponálja, így hangolva össze a keresztényi világlátás és a tragédia műfajának az elvárásait (s tereli egyben a vétség-teória dominanciája felé tragikumfelfogását):

A középkori spiritualismus siralomvölgyének nézte a földet, a megpróbáltatás szenvedéseinek az életet, az igazságtalanság és bűn diadalainak az emberi eseményeket s a jutalmat és büntetést egészen a túlvilágra helyezte. Ily felfogás nem kedvezhetett a tragikum kifejlődésének, mely a *tévedések és bűn nemesítés már e földön* felmutatja. A görög hitmondák kérlelhetlen fátuma, kegyetlen nemesise főelemét képezte a görög tragédiának s folyvást táplálta fejlődését. A keresztényen szellem fönsége alkalmasabb volt ugyan egy újabb és mélyebb tragikum levegőjét előkészíteni, azonban középkori egyoldalúságából a classicismusnak kellett kiemelni, hogy az emberi életet, a szenvedélyek küzdelmét más szemmel tekintve, itt a földön is keresse Isten kezét, azaz az erkölcsi világrend benső kényszerűségét.¹⁰⁴

rű költői igazságot.” HENSZLMANN 1843/44, 314–15. [kiemelés az eredetiben]. Vö. VÖRÖSMARTY [1837] 1969, 52., GYULAI, *Dózsa* [1857], 1908/a., 287.; SZIGLIGETI 1874, 122–123. Az antik és a keresztény tragédiák különbségeinek részletes analizisét lásd BEÖTHY 1885, 411, 470–71, 475.; NÉVY 1871, 24–30.

¹⁰³ „Játék a dráma, játék az emberről és a sorsról; játék, melynek *Isten a nézője*. Néző csupán, és sohasem vegyül szava vagy mozdulata a szereplők szava vagy mozdulata közé. Csak a *szeme* nyugszik rajtuk” – írja a tragikumról Gyulaitól gyökeresen eltérően gondolkodó Lukács egyik fiataalkori esszéjében [LUKÁCS 1977b., 492], de megállapítása bizonyos aspektusból jellemző (kell, hogy legyen) Gyulaiék felfogására is. Többek között azért, mert nézeteik jelentős része szorosan kötődik Arisztotelész koncepciójához, aki igyekszik minimálisra csökkenteni a transzcendens szféra szerepét a tragikus események értelmezésekor: „[A] *Poétika* elmélete olyan tragédiát tart kíváncsnak, melyből az isteni közreműködés ki van zárva [...]” HALLIWELL 2002/b., 111. Vö. uő, 2002/a 63.

¹⁰⁴ GYULAI, *A francia* [1867], 1908/b., 292–93. [kiemelés tőlem]. Kemény Zsigmond a görög tragédiák nagyszerűségét éppen a keresztényi gondviselési és túlvilágkép hiányának tudja be, de az általa megfogalmazottak lényegében minden tragédia alapmeghatározásaként is értelmezhetők: „A görög tragédia szerzői, kik nem ismerhették a hegyi prédikáció azon gyönyörű és mélyen megnyugtató sorait, hogy egy verébfiú se hullhat ki fészkeből a mennyei atya akarata nélkül, legalább szem-

Gyulai tehát szigorúan létimmanensnek minősíti a tragikus történeteket, amelytől teljességgel idegen a közvetlen isteni beavatkozás, igazságtétel.¹⁰⁵ A létezés transzcendens meghatározottsága, magasabb rendű értelmessége a hagyomány szentesítette erkölcsi, társadalmi rendképzetek evilági viszonyai-ba íródik bele: a tragikus hős a létviszonyok eme összetett és bonyolult hálójában követ el vétséget, amely a rendképzetek negatív visszahatását vonja maga után. „A fődolog az, hogy a tévedés vagy bűn magában hordozza nemesisét, mely végre eléri *a viszonyok kényszerűségénél* fogva.”¹⁰⁶ A nemezis így a saját cselekedetek következményeinek („saját tettek nemezise”) és az őt környező világ visszahatásának, az „erkölcsi világrend benső kényszerűségének” („erkölcsi világ nemezise”) kölcsönhatásában nyeri el értelmét.

4. vétség-teória: hamartia, nemezis, sors

Gyulai felfogása a tragikus kényszerűséget létrehozó tényezők közül kétségkívül a – valamely adott renddel szemben fellépő – *egyéni vétséget* helyezi domináns pozícióba, ám mindez nem jelenti azt, hogy a bűn-büntetés mechanikus sémája alapján képzelne el a tragikus hatásmechanizmus lényegét. A „moralizáló tragikumfelfogás” valamennyi képviselője a tragikus kázus és katasztrófa létrejöttét értelemszerűen mindig szoros összefüggésbe hozza a hős valamilyen cselekedetével, de nem mellőzi a külső körülményeknek való kiszolgáltatottság tragikumképző aspektusát sem. Külső kényszerűség és egyéni tett összefonódottságát fogalmazza meg a végzet szó etimológiájával való játék formájában Beöthy Zsolt: a tragikus hős „[v]égez, s végzésével menthetetlenül kiszolgáltatja magát végzetének.”¹⁰⁷

Az elméletekben gyakorta feltűnő kategória, a nemezis az, amely vétség és kényszerűség – sokszor irracionális – együttlétének fogalmi megragadására hivatott. A görög kategória alkalmazása jelzi, hogy a tragikus cselekménymenet, hatásmechanizmus a vétség-elvű tragikumfelfogás szerint sem fűzhető fel egyenes vonalú ok-okozati láncra. Mivel közvetlenül nem hozzáférhető az igazságosztó elv, a viszonyok kényszerűségébe belép a kiszámíthatatlanság di-

lélhetővé tették a végzetet, melynek ellene még az istenek sem szegülhetnek. S e költők, kik bár a lélek halhatatlanságát homályosan sejdíték, még nem lehetének áthatva ama meggyőződéstől, hogy a jövő életben szolgáltat ki az erény és a bűn igazságos díja; legerősebb támaszt az erkölcsöknek azáltal adtak, hogy úgy tünteték föl a bűnt, mint amely saját magából teremti a büntetést, a tettől folyást haladva a katasztrófig.” KEMÉNY, *Klasszicizmus* [1864], 1971, 399–400.

¹⁰⁵ „[M]ellőzve a költői szempontot, csak tisztán erkölcsiből is, melyik nagyobb hatása: az erkölcsi nemesis sujtó karja-e, melyet az élet majd mindennemű viszonyaiban többé-kevésbé feltalálunk, vagy a gondviselés jutalmazása, mely ritkább az életben, s melyet maga a keresztény vallás a tulvilágba helyez?” GYULAI, *A francia* [1867], 1908/b., 328.; vö. Uő., *A lelenc* [1863], 1908/a., 580–81.; SZIGLIGETI 1874, 57.

¹⁰⁶ GYULAI, *A francia* [1867], 1908/b., 331. [kiemelés tőlem].

¹⁰⁷ BEÖTHY 1885, 284.

menziója: a bűn-bűnhődés kérlelhetetlen logikájában is óhatatlanul benne rejlik a végzetserűséggel analóg irracionális elem. Legpontosabban talán Beöthy körvonalazza a jelenséget:

Azonban ha a végzetességet, mint pusztá tényt, a maga tárgyi jelentőségében tekintjük is, látni fogjuk, hogy a keresztyén világ felfogásából s ezen nyugvó tragikai költészetéből épen nincs kizárva. [...] Mindebben az a hit nyer kifejezést, hogy az ember sorsának intézésére akaratán merőben kívül álló körülmények, felsőbb erők is sokszor elhatározóan közreműködnek.¹⁰⁸

A moralizáló felfogás képviselőinek vétség-teóriája szinte egybecseng Arisztotelész véleményével: „A hamartia – hogy így fogalmazzunk – valahol a bűn és az esetleges balsorsnak való kitettség között helyezhető el” – összegzi Arisztotelész álláspontját egyik monográfiája,¹⁰⁹ maga a „vétség” pedig a legkisebb hibától a valódi rendsértésig terjedhet. Kemény felfogásában például egyaránt vétségnek számít a relatíve passzív magatartás („meghajlik egy bűn, egy csáb előtt anélkül, hogy eltörpülne”) és a valóban vétkes cselekedet („vagy kesztyűt dobott a jogos viszonyok, a társadalmi és világrend ellenébe”).¹¹⁰ Igaz, Gyulai Pál egyik megjegyzésében elégtelennek ítéli a vétség arisztotelészi leírását („Aristoteles megkívánja ugyan, hogy a hős ne legyen ártatlan, de csak azért, mert egy tökéletesen erényes embernek szerencsétlensége nem volna részvét- és félelemgerjesztő, csak iszonyú, borzasztó, de sehol sem emeli ki a tragikai bűn és katasztróf szoros kapcsolatát”),¹¹¹ ám ugyanebből a tanulmányából citálható olyan mondat is, amely a hamartia-felfogással teljes összhangban áll: „Éppen az a tragikum egyik jellemző oldala, hogy a nemezis nem csak a bűnt bünteti, hanem mindent, ami ellenkezik a dolgok kényszerűségével, s a büntetés a tévedéssel nincs mindig arányban.”¹¹²

A nemezis fogalma tehát nem ideológiai-világnézeti előfeltevések hordozója, nem a gondviseléselvű isteni világrend „igazságszolgáltatásának” pusztá szimbóluma az „etikai vétség”-konceptióban: poétikai relevanciája van, amennyiben a (mindenfajta) tragédiában megteremtődő kényszerűséget, visszafordíthatatlanságot jelöli.¹¹³ A hős valamilyen rendképzethez képest hibás döntést hoz, tetteivel „sorsot vesz magára”, s ennek következtében már a görög tragédiák drámai történéseivel analóg, kiszolgáltatott helyzetbe kerül: életének alakulása tragikus katasztrófához vezet.

¹⁰⁸ BEÖTHY 1885, 484.

¹⁰⁹ HALLIWELL 2002/b., 99.

¹¹⁰ KEMÉNY, *Eszmék* [1853], 1971, 201.

¹¹¹ GYULAI, *Zilahy* [1866], 1927, 239–40.

¹¹² *Uo.*, 238.

¹¹³ „Soha sem kértem, ha sors által igazgattatja-e a költő drámájának folyamatját, vagy emberi szabad akarattól? Így vagy úgy, mindenik esetben az akciónak szakadatlan előrehaladásában kell az okok és következtetések egymásból függő láncán mozogni”. KÖLCSEY [1826] 1988. 102. Vö. HENSZLMANN 1843/44, 352.

A világnézeti szituáltság mássága azonban lényeges módosulásokat okoz a görög tragédiák gyakorlatához képest a tragikus kényszerűség létrejöttének a megítélésében: a szükségszerűség mechanizmusa függetlenedik a Fátum, a Végzet külső hatalmaitól, s a belső lelki terekre, az emberi jellemekbe helyeződik át.

A' régiek' komoly színműveiben a' fatum uralkodott, olly hatalom, mellynek még isteneik is hódoltanak. Nálók a' véletlenség ritkább, ott minden nevezetes ama' titkos hatalomtól ered. [...] Korunk világosabb eszmék' kora, 's a' költő jól teend, ha mindent az ember' belsejéből, az egyes characterek' erejéből fejt ki, 's ha a' főnnemlített külső hatalmat, a' környülmények' nyomását veszi fatum gyanánt.¹¹⁴

– írja a fátum-elv ideológiai szekularizációjával és poétikai funkcióátruházásával az elsők között számot vető Vörösmarty Mihály, de hasonló gondolatok sokaságát idézhetnénk Henszlmann, Salamon, Beöthy vagy Névy dramaturgiai és/vagy tragikumelméleti írásaiból.¹¹⁵ A vétség-teória korabeli dominanciája mögött tehát nem (kizárólag) a vallásos-morális értékrend reaffirmációjának a szándéka húzódott meg, hanem annak a szemléletváltásnak a konzekvens rögzítése, amely az antik és a keresztény kultúrkör világnézeti alapállását és emberfelfogását megkülönbözteti: a szabad akaratra épülő keresztény morál mind a tragikus kázust kiváltó tettben, mind a következmények megoldásában vagy elviselésében jóval nagyobb szerepet ró az egyénre, mint a külső kényszerűséget előtérbe állító antik tragédiák. „Shakespeare Hamletjében a királynő” – ad egy szemléletes példát Henszlmann Imre – „nem azért öli meg férjét, mert azt a sors úgy akarja, hanem azért, mert öccsét jobban szereti; itt a tett indítóoka tehát az emberi szabad akaraton alapúl, miért is a bűn oly nagy, hogy a vétkes abból soha ki nem tisztulhat, és ha kitisztúl is polgárilag, sőt vallásilag is, a lelkiisméret, melly mint bíró, mind ezeken felül áll, nem távozik olly könnyen, mint a hellének fúriái, kiket Pallas Orestestől végképen eltávolíta.”¹¹⁶

5. *A Kemény-regények tragikus struktúrája*

Barta János – akárcsak a szakirodalom nagy része – összeegyeztethetetlennek tartja a 19. században uralkodó tragikumfelfogás alapvető nézeteit a Kemény-regények végzetelvű, determinatív tragikumával, mondván, „a vétség és megtorlás hibátlan egymásrakövetkezését” sulykoló felfogás semmit nem ad vissza

¹¹⁴ VÖRÖSMARTY [1837] 1969, 52.

¹¹⁵ Vö. HENSZLMANN 1843/44., 298.; SALAMON *István* [1861], 1907/b., 225.; uő, *Téli rege* [1865], 1907/b., 346.; NÉVY 1871, 10, 29, 92.; SZIGLIGETI 1874, 132.; BEÖTHY 1885, 503.

¹¹⁶ HENSZLMANN 1843/44., 312.

a tragikum azon „rejtélyes, bővülő erejéből, amellyel például Keménynél bírt”.¹¹⁷

Ilyen éles elhatárolást vagy szembeállítást jómagam nem látok indokolt-nak. Egyfelől a gondviseléselv érvényességének korlátozottsága, a viszonyok kényszerűségének összetettsége, valamint a tragikum irracionalitásának elismerése s a jellemek középpontba állítása megbontja a moralizáló tragikum-felfogás látszólagos ok-okozati sémáját, még ha az erkölcsi világrend állandó emlegetésével az elméletírók kétségtelenül felrajzolnak valamilyen végső értelemadó keretet a tragikus történések alakulása és befogadása köré. Másfelől, bár a tragikumelméletek igen sok idejétműltnek tekinthető poétikai, világnézeti normát, előfeltevést fogalmaznak meg, mégis vitathatatlan, hogy egyfajta korabeli konszenzust közvetítenek: kérdéses, Kemény teljes mértékben ki akart-e (ki tudott-e) lépni abból a szemléleti keretből, amelynek megalkotásához – elméleti munkáival – maga is tevékenyen hozzájárult?

Ha egy rövid pillantást vetünk a Kemény-szövegek tragikumképzésének sajátosságaira, jól kitapintható kettősséget figyelhetünk meg, hiszen az ott érvényesülő tendencia egyfelől a vétség-elvű tragikumelméleti séma alkalmazása, másfelől lebontása felé mutat.

A Kemény-regényekben megkonstruált világok legfontosabb jellemzője, hogy míg általában érvényes és működőképes rend illúziójának a benyomását nyújtják, addig valójában a rendképzetek relativizálódásának állapot- és folyamatrajzát közvetítik: eligazodási pontok, magatartásmodellek fenyegető viszonylagosságáról árulkodnak. A tragikus sorsú regényhősök magatartásmintái kijelölt társadalmi szerepekhez, etikai-vallási eligazodási pontokhoz igazodnak, s ahogyan önértésükben, úgy bukásukban is felsejlik valamiféle értékrend megléte és bizonyos hatókörű relevanciája (gyakorta a transzcendens létszféra „realitása” is). Ezt azonban – s itt jön a moralizáló tragikumfelfogás elvárásaitól való eltérés – közel sem azonosíthatjuk az „erkölcsi világrenddel”, sőt inkább bármiféle konszenzusos rendképzet hiányára, de legalábbis elbizonytalanodottságára, elrejtettségére, visszavonultságára világítanak rá. A legszemléletesebb példát *A rajongók* nyújtja: a megkonstruált 17. századi Erdély társadalmi szokásrendje, etikai kódexe, hatalmi viszonyai egy elrendezett világot sejtetnek, ugyanakkor a legfontosabb eligazodási pontok: a bűn fogalma, az erkölcs és vallás alapkategóriái, a követendő viselkedési minták stb. nézőpontok és viszonylatok függvényévé válnak az események menetében. A törvény őreként fellépő kancellár, Kassai István lépten-nyomon átlépi a társadalmi, a morális és a vallási törvényeket, mégis a normakövető Kassai Elemér lesz tragikus hős a regényben.

A példa már sejteti, hogy a moralizáló tragikumfelfogásokban rögzített konkrét vétséget sem igen találunk a Kemény-hősök esetében. Kétségtelenül igaz, hogy sokszor saját önértésükhöz képest lesznek következtelenek, s ez nagyban hozzájárul bukásukhoz, gyakorta egész életük, személyiségük ítélődik meg a (hosszasan előkészített) tragikus végszituációkban – ám minden esetben olyan közegben mozognak a hősök, ahol tetteik következménye kiszá-

¹¹⁷ BARTA 1981, 350. vö. 341–350.

míthatatlan, mivel életviláguk értékrendje labilis, bizonytalan. Az *Özveg*y és *leány*ában Mikes János „kihívja maga ellen a sorsot”, amikor elveivel és megérzésével ellentétben tevékeny szerepet vállal a lányrablásban – hibája azonban a tőle független körülmények alakulása miatt vezet tragikus katasztrófához. Lackó István *A rajongók*ban szintén saját önértésével összeegyeztethetetlen módon lesz árulóvá, és életének kényszerpályára kerülését elősegíti alacsony származásának elhallgatása is – ám Kassai István hatalmi manipulációi nélkül elégedett szombatoss papként élhetné le az életét. Kassai Elemért a modern dráma passzív, cselekvésképtelen, önmérsztő hőseire¹¹⁸ emlékeztető belső vívódása, döntésképtelensége sodorja visszafordíthatatlan szituációba – ám konkrét vétséget nem igazán fedezhetünk fel tetteiben. Sőt, Elemér, megidézett társaihoz hasonlóan inkább a morális rend követője és képviselője a regényben. A hősök cselekedetében és bukásában tehát nem kérhető számon a vétség-koncepció a maga stabil világrendet követelő, szigorú következetességével.

Kemény történelmi regényeiben olyan világok konstruálódnak meg, melyekből elveszett a mindenki számára hozzáférhető létértelem, a szereplőknek saját maguknak kell megkeresni és afirmálni az érvényes és működőképes eligazodási pontokat. Aki nem képes erre (Kassai Elemér), vagy következtelen lesz saját nézetéhez (Mikes János, Pécsi Simon, Laczkó István), vagy csak egyszerűen nem ismeri ki magát a fenyegető viszonyok között (Tarnóczy Sára, Komjáti Elemér), az előbb vagy utóbb tragikus szituációban találja magát. A tragikai mechanizmus belsővé válásának folyamatát követhetjük nyomon Kemény regényeiben. A világrend interiorizálódik, a konszenzuson alapuló kollektív tudatból az egyéni tudatokba szóródik szét, s így ki van téve az egyéni nézőpontok általi módosulásnak – e disszenzus viszont bénítólag hat az egyénre, tudaton kívüli létének elbizonytalanodásához vezet, s ebből következőleg olyan tetteket követnek el a hősök, amelyek tragikus szövevényt hoznak létre.¹¹⁹

Katarzis és kiengesztelés hatáskritikai elvárása ezért szintén jóval visszafogottabban érhető tetten a Kemény-regényekben. A regény műfaji jellemzőiből egyenesen következik, hogy nem afirmálódhat valamiféle megkérdőjelezhetetlen rendképzet,¹²⁰ bár azt sem lehet tagadni, hogy tulajdonképpen minden szöveg felmutat érvényesnek mutakozó létlehetőségeket vagy értékpreferenciákat. Az *Özveg*yben Mikes Móric, Mikesné és részben a fejedelem képvisel ilyen identikus szólamot, *A rajongók*ban Bodó Klára és Lórántffy Zsuzsanna, és a *Zord idő* riasztó történelmi víziójában is kirajzolódik egy pozitív nemzeti teleológia halvány kontúrja.

¹¹⁸ Vö. LUKÁCS 1978, 100.

¹¹⁹ *A rajongók* és az *Özveg*y és *leánya* tragikus hatásmechanizmusának elemzését korábbi tanulmányaimban végeztem el: BÉNYEI 1999; BÉNYEI 2002.

¹²⁰ A regényben „nem okvetlenül szükség, hogy a katasztróf jellemző, erős és tényben mutakozó legyen, mert itt a költői igazságtétel bágyadtabb, halványabb, kevésbé csattanó.” KEMÉNY, *Eszmé*k [1853], 1971, 202–03., vö. KEMÉNY, *Vörösmarty* [1864], 1970, 368.

6. a vétség-elvű tragikumfelfogás „töréspontjai”

A Kemény-regények tragikus jelenségei világossá teszik, hogy az elméleti szövegekben megfogalmazott afirmációs igény és a gyakorlati megvalósítás lehetősége meglehetősen távol került egymástól a korszakban. A megváltozott korszituáció keretei között születő kritikai és elméleti szövegek az érvényes magatartásformák, az etikai-világnézeti előfeltevések, az örök művészi törvények stb. állandó felemlegetésével inkább csak világnézeti-eszmei állásfoglalásuk – és nem elsősorban poétikai javaslataik – által tudtak afirmáló szerepet betölteni. A kitapintható feszültség az elméleti-normatív elvárások, valamint az eleven irodalmi gyakorlat között töréspontokat hozott létre az elméleti szövegek gondolati felépítésében és az általuk rögzített elvárásrendszerben: e „töréspontok” tovább közelítik egymáshoz elmélet és gyakorlat látszólag gyökeresen eltérő tapasztalatát, sőt, akár úgy is fogalmazhatunk, hogy az általuk nyitott „térbe” lép be Kemény írásművészete, amely egyfajta áthidaló szerepet tölt be az igények és a megvalósíthatóság között. A történelmi regényben ugyanis egyszerre kínálkozott lehetőség bizonyos – elméletben rögzített – jellemzők alkalmazására és a moralizáló szemlélettől eltérő, új, tragikus élmény kibontakoztatására, úgyszólván az elméleti szigor „finomítására”. A Kemény-tragikum működésének lényegét ezért, mint már említettem, a korabeli értésmód alkalmazásának és lebontásának kettősségében ragadhatjuk meg leginkább.

A normatív elmélet és a Kemény-regények tragikuma között megmutatkozó feszültséget, a hasonlóság és eltérés sajátos oszcillációját Gyulai Pál Kemény-interpretációjában kitapintható, apró, de lényeges elmozdulások jelzik. A Kemény-tragikum értelmezésében Gyulai végig kitart a moralizáló elméleti séma alkalmazása mellett, azonban változatlan tételeihez (regényei tragikaibb tragédiáinknál, bűn-bűnhődés aránytalansága, erény tragikuma stb.) hozzáfűzött kommentárjai olyan módosuláson mennek át, hogy szinte felszámolják a stabil rendképzetekre alapozódó elmélet szemléleti alapjait. Első emlékbeszéde (1879) szerint Kemény regényeiben „az emberi viszonyokon, a *hatás és ellenhatás* természeténél fogva, vas kényszerűség uralkodik”¹²¹, míg 1896-os emlékbeszédének bizonyos kitételei már egyértelműen relativizálják a bűn-bűnhődés korábban szinte kizárólagos logikai sémáját, ok-okozati feltételrendszerét. „De tragikai hőseinek kiindulópontját, fejlődését és katasztrófáját *bajos volna egy rövid szabatos meghatározás* alá vonni. *Egyik esetben* a viszonyok alakítják tragikai hőset, *másikban* a hős tettei idézik föl a bonyodalmat; néha párhuzamosan halad egyik a másik mellett. Sorsukat a viszonyok és szenvedélyeik döntenek el s a végzet és szabad akarat egymás részei.”¹²² A relativizálódás irányába mutat tehát Gyulai értelmezése: a viszonylagosság elve, mint a Kemény-regények tragikus jelenségeit leginkább elbeszélni képes jelenség jut szóhoz írásában.

¹²¹ GYULAI, *Emlékbeszéd* [1879], 1902, 170. [kiemelés tőlem].

¹²² GYULAI, *Báró Kemény Zsigmond emlékezete* [1896], 1927, 358. [kiemelés tőlem].

Némileg tovább csökkenthető a jól érzékelhető távolság Kemény regényei és a vétség-elvű tragikumfelfogás alaptézisei között, ha a regényekben működő tragikum távlatából tekintünk vissza az erkölcsi világrend elméleti szövegekben demonstrált fogalmára és annak feltételezett jelöltjére. Az így megnyíló távlatban óhatatlanul felvetődik a kérdés: maga az erkölcsi világrend képzete nem a regényekben kifejezésre jutó relativizálódás élményének szüleménye-e inkább, s csak kevésbé a hit bizonyosságának, a hagyományfolytonosság revelatív tapasztalatának terméke? A fogalom képlékenysége, mögöttes metafizikai tartalmainak kiüresedése mindenesetre azt sejteti, hogy a szándékolt affirmációs igény ellenkezője valósult meg: az erkölcsi világrend fogalma a gondviselés eltűnésének jele lesz a gyakorlatban. Azt, hogy ténylegesen hozzárendelhetünk-e ilyen jellegű konnotációkat a fogalomhoz, az elméleti megnyilatkozások viszonylagos rövidsége és a probléma reflektáltságának hiánya miatt nehéz eldönteni. Mindössze két, némileg önkényesen kiragadott példát hozok fel sejtésem megerősítésére.

Salamon Ferenc két dramaturgiai írása például módszeresen követi ugyan Kemény vagy Gyulai tragikum-meghatározásának logikai lépéseit („kitűnő, részvétet ébresztő hős”; hiba, tévedés stb.¹²³), argumentációjában mégis említetlenül marad a világrend kategóriája, mint bűn és büntetés összekapcsolásának evidens és elmaradhatatlan viszonyítási pontja.¹²⁴ Szerinte „ma már a fátum az emberi jellemben találja magyarázatát”,¹²⁵ ezért „mind a büntetettnek és bűnhődésnek szükségkép kell folynia a lélekből s egyéniségből”: végeredményben „az egyéniségben rejlő fatumnak kényszerűségét tárja fel előttünk az újabbkori tragédia-író”.¹²⁶ A tragikai kényszerűség tehát a hős jelleméből s más emberek cselekedeteiből előálló „situáció”-ból fakad,¹²⁷ és nem a fiktív, odaképzelt büntető világrendhez képest méretődik meg a szereplők tette a tragikus cselekményben.

Gyulai Pál kései írásaiban is módosulni látszik a világrend fogalmának korábban zárt, definitív hatóköre: a már idézett Kemény-émlékbeszéden túl előbb 1866-ban, Zilahy Károly munkáinak bírálatában elejtett megjegyzése utal az erkölcsi világrend jelöltjének szekularizált (és így óhatatlanul relativizált) jellegére,¹²⁸ az 1887-es *Művészet és erkölcs* című tanulmányában pedig már olyan meghatározást ad, mellyel tulajdonképpen megelőlegezi

¹²³ SALAMON, *A világ ura* [1856], 1907/a., 358–59.

¹²⁴ Salamon más munkáiban igen. Vö. SALAMON István [1861], 1907/b., 225; uő, *Dobsa ellenbírálatáról* [1861] 1907/b., 238.

¹²⁵ SALAMON, *A drámai motívumokról* [1857], 1907/b., 77.

¹²⁶ SALAMON, *A világ ura* [1856], 1907/a., 359.

¹²⁷ Vö. SALAMON, *A drámai motívumokról* [1857], 1907/b., 81–85.

¹²⁸ „Az ókori és újkori dráma különbségeire a tragikai alapot illetőleg, szintén helyes észrevételeket tesz; különösen találó az, hogy az ókori drámában a világrend, melyet mi a *dolgok természetébe belehelyezünk*, mint a fölött kívül álló nemezis szerepel [...]”. GYULAI, *Zilahy* [1866], 1927, 239. [kiemelés tőlem].

Péterfy Jenő világrend-értelmezését,¹²⁹ aki, mint közismert, éppen a moralizáló tragikumfelfogás kritikáját fogalmazza meg. „Az úgynevezett erkölcsi világrend” – írja Gyulai –, „a melylyel összeütközve az egyén tragikai vagy komikai alakká válik, nemcsak tisztán erkölcsi eszmék összege, hanem általában az emberi élet törvényeié, a melyek a dolgok kényszerűségén alapszanak, s a melyek amazokat is magokban foglalják, sőt, uralkodnak rajtok, mint a görög fatum még az istenek is.”¹³⁰

7. a biológiai determinizmus és az erkölcsi világrend

Az erkölcsi világrend fogalma valóban a leginkább neuralgikus pontja a bűn-bűnhődés elvén nyugvó tragikumfelfogásnak, hiszen nincs összhangban a megváltozott korviszonyokkal és a megcélzott befogadók világnézeti kondícióival, irodalmi értésmódjaival. A moralizáló tragikumfelfogásnak ezért, hogy megőrizhesse a világrend fogalmának és a benne kifejezésre jutó értékrendnek, gondolkodásmódnak viszonylagos relevanciáját, egyáltalán érthető és átélhető legyen a korabeli olvasók számára, a 60-as, 70-es évektől már nyitnia kellett a korszakban egyre inkább uralkodóvá váló tudományos-pozitivisták létértésmódok felé. (Mindez egyben a fogalom képlekenységét igazolja, és szintén a rejtett relativizáltságot sejteti.) Vér, faj, környezet stb. emberi sorsot – a görög végzet analóg módon – determináló tendenciái, a természeti törvényeknek alárendelt emberi létezés víziója, tudomásom szerint, először Szász Károly tanulmányában jelenik meg a „világrend” immanens részeként. Szász-nál a világrend kétpólusú: erkölcsi és természeti törvényekből tevődik össze, s bár a valódi „tragikai bűn az erkölcsi törvények összességének megsértéséből áll”, a hőst tragikus szituációba és bukásba sodorhatják „körülényei, helyzete, véralkata, szenvedélyei is”. A keresztény tragédia „az egyéniség (s mindennek a mi hozzá tartozik: véralkat, hajlamok, szenvedélyek stb.) jogosultságában megvetette alapját egy másik végzetességnek, a mely szintoly kikerülhetlen mint a görög fatum végzetessége.”¹³¹

Szászt követően már gyakorta körvonalazódik a „végzetesség”, szükségszerűség új dimenziója a különféle tragikumelméleti írásokban, legkorábban Szigligeti tragédia-monográfiájában. Gyakorló színműíróként Szigligetinek egyaránt szembesülnie kellett mind a görög végzetdrámák hagyományában rejlő lehetőségekkel, mind a drámai műtől elvárt „szükségesség, benső kényszerűség” követelményével, akárcsak a megcélzott befogadók előismereteivel és világértésmódjával. Tragédiaelmélete ezért a legárnyaltabban közelíti meg a végzetelviség problémáját és a végzet szekularizációjában benne rejlő lehetőségeket. Másokkal egyetértőleg, a szabad akaratra hivatkozva elutasítja a görög fatum létjogosultságát a keresztény tragédiákban, és a tragikum leg-

¹²⁹ Vö. KONDOR 2002, 573–582.

¹³⁰ GYULAI, *Művészet* [1887], 1914, 246.

¹³¹ SZÁSZ 1870, 13, 9, 15–16.

magasabb fokaként idézi a Gyulai–Kemény-féle képletet, mely szerint az egyén „saját hibája, tévedése által maga idézi fel maga ellen a nemezist”, illetve annak (leginkább) Salamon által árnyalt változatát: „a legjobb az a sors, melyet a jellemek magok alkotnak magoknak”.¹³² A jellem, a személyiség ugyanakkor elveszíti kizárólagos etikai meghatározottságát, s a tragikai szükségszerűséget maga után vonó tetteiben (vagy azok mellett) biológiai determináltsága fontos szerepet kaphat: „Némileg már az is sors, esetlegesség, mily körülmények közt születünk, mily testi és lelki tehetségeket, vérmérsékletet hozunk magunkkal a világra, a nevelés mint fejleszti azokat, a kor, viszonyok, éghajlat, környezet stb. mily befolyással vannak ránk.”¹³³

Tragikumképző erő-e Kemény regényeiben a természeti törvények, származás, véralkat stb. determinatív végzetessége? A szakirodalom egy része előszeretettel von párhuzamot a Kemény-hősök tragikus sorsalakulása és szenvedélyességük, biológiai, környezeti meghatározottságuk között: a pozitivizmus Keményre gyakorolt hatásában, a természettudományok iránti érdeklődésében és jellemteremtésének realista motiváltságában alapozva meg az analógia létjogosultságát.¹³⁴ A kérdésfeltevés jogos, hiszen, mint láthattuk, a vallásos gyökerű, kiengeszteléseelvű tragikumelméletek is – kénytelen-kelletlen – beépítették előfeltevés-rendszerükbe a pozitivistá determinizmus „modern” szempontját. Mindezek ellenére a biológiai végzetelviség tragikus képlete, mint a faj, a környezet, a pillanat taine-i „szentháromságának” tragikus kényszerűséget létrehozó elve – legalábbis ebben a formában – nem kap lényeges szerepet a Kemény-regények tragikus szituációinak megképzésében. Lackó örülete a bűn rettenetével történő szembesülés következménye, paraszti származása csak annyiban érdekes, hogy elhallgatja azt, támadási felületet kínálva ezzel Kassainak; Tarnóczyné szublimált bosszúvágya és vallási rajongása mélylélektani – irracionális, tudattalan – szféráját nyitja meg jellemének, nem tudományosan (értsd: természettudományosan) leírható aspektusait; Barnabás diák démonikus alakja nem feltétlenül társadalmi környezete depresszív hatásaként formálódott szélsőségesen embergyűlölővé, jelleme inkább a szeretetlenség, az emberi gonoszság archaikus jelenségeivel magyarázható; és még sorolhatnánk. Persze tegyük gyorsan hozzá: az, hogy a regényekben kevés nyomát találjuk a pozitivistá determináció jelenségének, nem jelenti egyben azt is, hogy a szövegek befogadásában esetleg ne lenne aktívan jelen ez a világnézeti premissza. A korabeli világnézeti felfogások közül – a reformáció predesztináció-tana mellett¹³⁵ – a biológiai determinizmus egyre szélesebb körben elfogadottá váló tana szolgálhatott olyan viszonyítási pontként, melynek segítségével az olvasó saját létevidenciáival összhangba hozhatta a végzetszerűség elvét, egyáltalán bármiféle – egzisztenciális bukásba torkolló – tragikus szükségszerűség képzetét.

¹³² SZIGLIGETI 1874, 210, 125.

¹³³ SZIGLIGETI 1874, 124.

¹³⁴ Vö. SÓTÉR 1987, 487–493.

Arra egyébként, hogy mennyire más beszédmódbeli és poétikai kontextusban realizálható a biológiai determinizmus létélménye, jó példát nyújt Reviczky Gyula *Apai öröksége*, már csak azért is, mert a moralizáló tragikumfelfogás és a mögötte meghúzódó lét- és világszemlélet szembetűnő paródiáját nyújtja áttételesen, az egyik szereplő megnyilatkozásaiban, illetve a narrátor ironizáló kommentárjaiban. Burda Tódor létértelmezésének kulcsmondatai burkoltan felidéznek a moralizáló tragikumfelfogás alaptéziseit,¹³⁶ de mivel csak üres közhelyekként, s nem működőképes mintaként jelentkeznek a regényben, egyúttal ironikus kontextusba helyezik a séma szemléleti háttérét, eligazodási pontjait. Az üresen hagyott létértelmezői, világmagyarázó térbe lépnek be a pozitivista determinizmustan alaptételei az elbeszélő szolamában, valamint Fejérházy labilis önértésének egyik szegmentumaként, ahol a nemezis fogalma a véralkat és a környezet depresszív erejével azonosítódik.¹³⁷

8. Kemény tragikus hősei: az ártatlanság, bűnösség kérdése

Meglehetősen egybehangzó formulaként ismétlődik a szakirodalomban, hogy a Kemény-hősök többsége teljesen ki van szolgáltatva a viszonyok kényszerű alakulásának, a sors „támadásának”, ezért a legtöbb esetben ártatlanul, vagy éppen erényességük, jóságuk következtében kerülnek visszafordíthatatlan tragikus szituációba. „Kemény költői világának csakugyan az egyik bélyegző sajátága, hogy az osztó igazság benne minden erőt, hatalmat a sorsnak, minden vakságot, gyöngeséget az egyénnek mért. Kemény hősei a sors prédái, rabszolgái, kik mindenöket odaáldozzák uroknak; hátra csak szerencsétlenségek vagy tehetetlenségek tudata marad. [...] Kemény világában ezért az egyén küzdelme csak látszólagos, mert hiábavaló; valójában nem is harc, hanem vergődés”¹³⁸ – írja Péterfy Jenő nagyhatású esszéjében. Péterfyt követően a recepció már evidenciaként kezeli a Kemény-hősök determináltságát, és

¹³⁵ Vö. DÁVIDHÁZI 1992, 141–143.

¹³⁶ „A *világrend* sokkal bölcsőbb, mint az elégedetlenség képzelik. Mindenki megérdemli sorsát, s a földön nincs sem üldözött ártatlanság, se porba tiport érdem, se diadalmaskodó vétek. Az *ember jelleme az ember sorsa*. Mindenki saját szerencsésének a kovácsa; az érdem és a siker karöltve járnak, s aki a boldogulók és jól élők társaságából kitaszítva, magát emészte tépelődik a hiúságok hiúságán, azt nem a *világrend* ferdesége, hanem az *igazságos nemezis megtorló keze sújtja*.” REVICZKY 1994, 196–97. [kiemelés tőlem].

¹³⁷ „Ha erősebb lélekkel, több akaratral bír, megküzdhetett volna az étellel, mely csak a gyöngéket teperi el. [...] Tudott tűrni, hallgatni, lemondani; de arra, hogy a harcot az étellel fölvegye, gyáva volt már természeténél, véralkatánál fogva is, s nevelése, körülményei folytán még jobban megrögződött ebben a nembánomságban. [...] Néha voltak pillanatai, melyekben apját vádolta, s őt tekintette meghasonlott belvilága okozójául. Úgy érezte, mintha őt csak a nemezis keze sújtaná apja bűneiért.” REVICZKY 1994, 170–71, 172.

¹³⁸ PÉTERFY [1881], 1983/c., 575.

lépten-nyomon hangsúlyozza, hogy tragikus bukásukat nem saját hibás cselekedeteik idézik elő, tulajdonképpen ártatlanok.¹³⁹

A Kemény-hősök ártatlanságát sulykoló felfogás, érdekes módon, éppen a moralizáló tragikumfelfogás kontextusában bukkan fel először. Első megközelítésben mindenképpen ellentmondásként értelmezhetjük azt a nyelvi paradoxonokban testet öltő zavart, amely a Kemény-regények tragikumára reflektáló írásokban felfedezhető. A konkrét vétség, elhibázott cselekedet felmutatásában érdekelt szemlélet – annak gyakori hiányában – kapaszkodót keres és talál a túlságba vitt szenvedélyekben, a jóság, szépség és az erény „hibáiban”. Az erény tévedéseinek – kortárs kritikában rendre felbukkanó – tragikus képletét Gyulai Pál kanonizálta 1879-es emlékbeszédében: „Azonban Kemény nem annyira a bűnök tragikumát rajzolja, mint inkább a nemes szenvedélyek, mondhatni, az erény tévedéseit.”¹⁴⁰ Gyulai állásfoglalása a későbbi szakirodalmi munkák kedvelt és elfogadott hivatkozási alapja lett. Az a Beöthy például, aki a Kemény-regények tragikus jelenségeiről – hol inadekvát, hol termékeny – állítások sokaságát fogalmazza meg tragikum-monográfiájában, munkája zárlatában a Kemény-féle tragikum legfőbb jellegadó eljárásáról nem tud mást mondani, minthogy „leggyakoribb, legtöbbször visszatérő indítéka: a jóból fakadó rossz, a nemes indulatoknak végzetes megtévelyedése, az erény, amely már vétekké lesz”.¹⁴¹

Több szempontból zavarba ejtők azonban a jól csengő kifejezések. A legkomolyabb probléma, hogy a tragikus képlet alapkategóriái egyenesen Kemény Zsigmond prózai szövegeiből kerülnek át az értelmezői nyelvhasználat argumentációjába. Bár a korabeli értésmódokban a szépírói és az értekező prózai diskurzusok határai jóval elmosódottabbak voltak, mint napjainkban, regényidézetek reflektálatlan átléptetése az elméleti, kritikai argumentáció közegébe lényeges problémákat hoz a felszínre. A Kemény-tragikum jellegadó tényezőiről értekező Gyulai Pál jelöletlenül, de szinte szó szerint átveszi a *Ködképek* egyik passzusát,¹⁴² mellőzve a kontextus értelemmódosító, árnyaló

¹³⁹ „Honnan van az, hogy ezeknek a legnemesebb, legtisztább emberalakoknak osztja ki a legmegrázóbb mértékben a tragikus sorsot, honnan van az, hogy a legderekabb érület van leginkább kiszolgáltatva a sors támadásának?” BARTA 1987/a., 198. „A tragikum alapelve emezekben is, az *Özveggy és leányában* is azonos: a jóság, a nemes-ség (többnyire önhibájából) félelmetesen sebezhető, kiszolgáltatott.” SÓTÉR 1987, 509.

¹⁴⁰ GYULAI, *Emlékbeszéd* [1879], 1902, 169. Már Danieliknél megjelenik ez a tézis: „balul alkalmazott erényről” beszél Mikes János kapcsán. DANIELIK, 1857.

¹⁴¹ BEÖTHY, 1885, 624.

¹⁴² „Bűneink nagy része túlhajtott erény, erényeink nagy része magát ki nem nőtt bűn. Játékszerei vagyunk ellenszenveinknek, melyek megvakítanak, és közönyünknek, mely érzéseink lángját oltja ki, hogy a sötétségben szellemünk elaludjék, és szívétlenség által butákká váljunk.” KEMÉNY 1996. 281–82. „[M]intha bűneink nagy része túlhajtott erény volna s erényeink nagy része ki nem nőtt bűn, mintha játékszerei volnánk rokon- és ellenszenveinknek, melyek megvakítanak és közönyünknek, mely kioltja érzésünk lángját, hogy a sötétben szellemünk elaludjék és szívétlenségünk elbutítson.” GYULAI, *Emlékbeszéd* [1879], 1902, 174–75.

elemeit. A regény idézett helyének szövegösszefüggése ugyanis jelentősen módosítja a képlet értelmét. A parafrázelt mondatok a regény egy olyan szereplőjének a szájából hangzanak el, aki nyilvánvalóan hibázott, tettére azonban mentséget keres. Ráadásul a *Ködképek* összetett elbeszélőhelyzetéből adódóan Florestán történetét éppen a megalázott feleség beszéli el, többszörsően relativizálva egyben az erény és bűn tragikumképző erejéről mondottakat. Ahogyan arra már Szegedy-Maszák Mihály nyomatékosan felhívta a figyelmet: a Kemény-regényekben elhangzó állítások, szentenciák stb. – akár az elbeszélőtől származnak, akár valamely szereplő szájából hangzanak el – mindig szituációhoz és nézőponthoz kötöttek, a szöveg tágabb összefüggéséből kiszakítva jelentősen módosul az értelmük.¹⁴³

A „túlzásba vitt erény” vétség-koncepciójában rejlő – természetesen elleplezni óhajtott – relativisztikusságról sem feledkezhetünk meg azonban, s ez már egészen más megvilágításba helyezi a tragikus képletet. Az erény vagy egyéb etikus magatartásforma csak egy olyan világban lehet tragikus következményű események előidézője, amely végsőkéig relativizálta a bűn meghatározásának, rögzítésének etikai-vallási-társadalmi alapjait. Nem az erény önmagában bűn, még csak nem is a túlzás lesz vétek, hanem az, hogy eltűnik a tetteket mérlegelni képes mérce: nem a rend megsértése, hanem a stabil eligazodási pontok hiánya válik legfontosabb tragikumképző tényezővé Kemény regényvilágában. Az idézett kortárs tanulmányok persze nem fogalmaznak ilyen egyértelműen, ugyanakkor érdemes megfigyelni, mennyiben módosul az erény tragikumának képletét kanonizáló Gyulai beszédmódja ebben a tekintetben is 1896-os emlékbeszédében:

Valóban a nagy bűnöktől inkább meg tudjuk őrizni magunkat, mint szívünk nemes, de eszélytelen elragadtatásaitól. Boldogítani akarunk mást és szerencsétlenné tesszük; erényünk könnyen örvény felé ragadhat bennünket, ha nem párosul eszélyel; szolgálni hisszük hazánkat és sértjük érdekeit, *mert bonyodalmas voltukat nem tudjuk megérteni*; erélyünk, tevékenységünk éppen annyi bajt hozhat reánk, mint önmérsékletünk és tétlenségünk; engedünk egy szeszélyes felindulásnak és elhatároztuk sorsunk tragikai folyamatát.¹⁴⁴

Az erény tragikuma ebben az összefüggésben már a világban elbizonytalanodott szubjektum perspektívájából fogalmazódik meg, a korábbiakhoz képest némileg módosult közegbe helyezve a képlet értelmezhetőségét. Az idézet bizonyítja, hogy egyrészt Gyulait sem hagyták érintetlenül a század utolsó évtizedeiben lezajló világnézeti, individuumszemléleti változások, másrészt pedig, hogy a Kemény-regények konstruálta világok és tragikus cselekmények hasonló feltételezettségben szituálódnak.

Talán nem véletlen, hogy a vétség-elvű és a végzet-elvű felfogás éppen a „túlzásba vitt erény” tragikumképző teljesítményének megítélésében keresztezi egymást: a hősök végletes kiszolgáltatottságát lépten-nyomon hangoztató

¹⁴³ Vö. SZEGEDY-MASZÁK, 1979, 207–208.

¹⁴⁴ GYULAI, *Báró Kemény Zsigmond emlékezete* [1896], 1927, 359. [kiemelés tőlem].

Péterfy néhány megállapítása szinte szó szerint egybeesik az erény tévedéseit hangsúlyozó Gyulai gondolataival. „Keménynél a bűn is szerencsétlenség, mint gyakran az erény. [...] És mi minden lesz a szenvedésre ok! Nemcsak a bűn; egy ballépésünk, gyöngédtelen tettünk, ártatlan hibánk. Nincs a léleknek rése oly piciny, melyen a sors át ne vethetné kampóit; és nem ismerek példát arra, hogy író oly költői igazsággal végzetessé tudta volna tenni az emberi gyöngeséget, hibát, mint Kemény.”¹⁴⁵ A Kemény-hősök végletes determináltságáról és ártatlanságáról beszélő végzet-elvű felfogás tehát valójában ugyanazt a tragikus jelenséget beszéli el, mint az erényben vétkességet feltételező moralizáló tragikumfelfogás: a tragikum irracionálisát, fenséges erejét, bűn és bűnhődés minden tragédiára érvényes aránytalanságát. A két egészen eltérő irányú megközelítés kölcsönösen feltételezi egymást: ahogyan az emberi cselekedetek által sértett rendképzetek visszahatásában is ott rejlik a viszonyok kényszerűségének determinisztikus tapasztalata, ugyanúgy az egyéneket elsöprő külső determináció sem lehet teljesen független az emberi tettek befolyásától.

Nem kell csodálkoznunk azon sem, hogy a két felfogás közös nevezőjét és egyben a „túlzásba vitt erény” értelmezésének harmadik kontextusát éppen a *Poétika* ide vonatkoztatható passzusai teremtik meg. Arisztotelész – mint már említettem – egyértelművé teszi, hogy a tragikus hős nem lehet sem teljesen gonosz, sem teljesen ártatlan, hiszen mindkettő alapvetően gyengíti a tragikum működését.¹⁴⁶ A tragikus hatás érdekében a hősnek egyszerre kell magán viselnie az ártatlanság és bűnösség terhét: a hamartia „a görög morálfilozófia nyelvének egy olyan rugalmas terminusa, amelyik azt a teret jelöli ki, mely Arisztotelész elméletében a teljes morális bűnösség és a külsődleges balsors irracionális csapásainak való pusztá alávetettség kizárása révén tárul fel.”¹⁴⁷

A tragikus hős alapképletének áthagyományozódása jól nyomon követhető Hegel és Kierkegaard írásaiban is. Az *Esztétikai előadások* tragédiaelméleti passzusaiiban Hegel a tragikus hős kettős meghatározottságáról beszél: a főszereplő mindenkor valamifajta igazságot képvisel (tehát bizonyos értelemben ártatlan), bűnössége, hibája abban áll, hogy az abszolút igazságnak csak a töredékét képes felmutatni. Ezért szembekerül a más részigazságot képviselő hőssel, egyszerre mindketten bukásra ítéltetnek, de bukásuk után az új alapokra helyeződő rend affirmálódik.¹⁴⁸ A modern tragikumról értekező Hegel

¹⁴⁵ PÉTERFY [1881], 1983/c., 577, 578.

¹⁴⁶ „Mire kell törekedniük és mitől kell óvakodniuk a történet megalkotóinak, és hogyan jön létre a dráma hatása – [...] először is világos, hogy nem szabad derék, erényes embereket úgy bemutatni, amint boldogságból szerencsétlenségbe hullnak, mert ez nem félelmetes vagy szánalmat keltő, hanem felháborító. [...] Nagyon hitványakat sem szabad úgy bemutatni, amint boldogságból szerencsétlenségbe hullnak: az ilyen történet emberi érzéseket kelt ugyan, szánalmat és félelmet viszont nem, mert az előbbi a méltatlanul szerencsétlenséget szenvedőt, az utóbbi pedig a hozzánk hasonlót illeti meg.” ARISZTOTELÉSZ 1992, 23–24.

¹⁴⁷ HALLIWELL 2002/b., 99.

¹⁴⁸ HEGEL 1956, 403.

azonban más – az arisztotelészi felfogáshoz közelebb álló – értelemben is beszél a hősök kettősségéről: „Mindezeknél a tragikus összeütközéseknél azonban különösen kerülnünk kell a *bűnről* vagy *ártatlanságról* való hamis felfogást. A tragikus héroszok bűnösök is, ártatlanok is.”¹⁴⁹ Hasonlóan fogalmaz Kierkegaard: „Ha az individuumnak egyáltalán nincs vétke, akkor a tragikus érdekelttség meg is szűnt, mivel a tragikus kollízió ebben az esetben enervált; ha viszont abszolút vétkes, akkor többé már nem érdekel minket a tragikum szempontjából.” A tragikum alapja a „tragikus mulasztás a maga kétértelmű ártatlanságában.”¹⁵⁰

Arisztotelész, Hegel, Kierkegaard gondolataival lényegében megegyező megállapítások sokaságát olvashatjuk a 19. századi magyar tragédia- és tragikumelméleti munkákban: nem véletlenül, hiszen a látszólag banális, ámde logikailag tarthatatlan képletben (a hős ártatlan is meg nem is) rejlik a tragikum hatásmechanizmusának a kulcsa. „Készakarva mondánk általánosabb kifejezéssel megtévedett erőt vagy erényt – írja Vörösmarty a *Dramaturgiai lapok*-ban –; mert nem akarjuk feldönteni azon régi tant, hogy a’ dráma’ hőséne sem egészen rosznak, sem egészen jónak nem szabad lenni: mivel úgy teljesen méltó, így egészen méltatlan lévén bűnhődésre, az első esetben irgalmat, szánatot és félelmet nem fog ébresztetni, a’ másodikban boszankodást támaszt.”¹⁵¹ A moralizáló tragikumfelfogás századvégi szintézisét megteremtő Beöthy Zsolt művében legalább olyan gyakran fordul elő ez a megállapítás,¹⁵² mint a munkáját megelőző írásokban.¹⁵³

Ha immár Kemény regényeinek tragikus jelenségei felé fordulunk, láthatjuk, alapvetően megfelelnek a hosszasan körvonalazott – arisztotelianus és kortárs – elvárásoknak. Egy-egy önkényesen kiragadott példát említve: Sára és János bukása egyszerre fogható fel tetteik következményeként, illetve a külső körülmények hatásaként; passzív magatartása és mások cselekedetének való kiszolgáltatottsága egyaránt hozzájárul Kassai Elemér halálához *A rajongókban*; a *Zord idő* hősei – a történetek egyéni, valamint nemzeti szintjén – egyaránt felelősek és ártatlanok a tragikus történetek előidézésében. Kemény hősei tehát az ártatlanság és vétkesség irracionális határmezsgyéjén mozognak, bűnösök, de bűnhődésük aránytalan – ahogyan azt Péterfy, Gyulai vagy Barta tanulmányaiban már olvashattuk.

Az elmondottak egyben azt is igazolják, hogy Kemény művei magas szintű tragikum közvetítésére képesek. Bűnösség és ártatlanság, vétség és balsors,

¹⁴⁹ HEGEL 1956, 417. [kiemelés az eredetiben].

¹⁵⁰ KIERKEGAARD 1994, 113. [kiemelés az eredetiben].

¹⁵¹ VÖRÖSMARTY [1837] 1969, 49. Vö. uő, 1839. 38.

¹⁵² BEÖTHY 1885, 138–140, vö. 8, 9, 130, 285, 288.

¹⁵³ „[A] feltétlenül gonosz csak iszonyt, a feltétlenül aljas csak undort, az ok nélkül szenvedő ártatlanok sorsa csak bőszerű ingerültséget költ bennünk.” KEMÉNY, *Eszmék* [1853], 201. Vö. GYULAI, *A fény árnyai* [1867], 1908/b., 246–47.; uő, *Művészet* [1887], 1914, 245.; SZÁSZ 1870. 6, 13.; SZIGLIGETI 1874, 21, 48, 180.

káosz és afirmáció, rémület és megnyugvás kettősségeiben¹⁵⁴ a tragikum irracionális, beavató-rituális funkciója nyilatkozik meg a Kemény-regényekben, méghozzá a korszak világnézeti, szemléleti előfeltevéseihez, olvasási-befogadási szokásaihoz illeszkedő tragikus élmény formájában. Mindezt figyelembe véve találó Beöthy Zsolt Kemény-esszéjének zárómondata, aki szerint „ami csak valaha magyar nyelven íratott, a fátum nagy görög tragikusaihoz és a lelkiismeret nagy angol tragikusához semmi sem áll közelebb, mint a kettőnek misztikus összekapcsolásával Kemény Zsigmond regényköltészete”.¹⁵⁵

IRODALOM ÉS RÖVIDÍTÉSJEGYZÉK

- ALISON, Archibald
1845 *The Historical Romance. Blackwood's Edinburgh Magazine*, September, 341–356.
- ARISZTOTELÉSZ
1992 *Poétika*, ford. Sarkady János, Budapest, Kossuth
- ASBÓTH János
1871 *A német szinköltészet története. 1848-tól 1866-i*, Figyelő, 21. sz. 242–245.
- BAHTYIN, Mihail
1997 Az eposz és a regény = *Az irodalom elméletei III.*, szerk. Thomka Beáta, ford. Hetesi István, Pécs, JPTE–Jelenkor, 27–68.
- 2001 *Dosztojevszkij poétikájának problémái*, ford. Könczöl Csaba, Budapest, Gond-Cura/Osiris
- BAJZA József
1981 [1839] Szózat a Pesti Magyar Színház ügyében = *Tollharcok*, szerk. Szalai Anna, Budapest, Szépirodalmi, 401–442.
- BARTA János
1981 Jegyzetek a magyar tragikumelméletekről = B. J., *Évfordulók*, Budapest, Akadémiai, 338–357.
- 1987a Sorsok és válságok. Kemény Zsigmond tragikus emberalakjai = B. J., *A pálya végén*, Budapest, Szépirodalmi, 186–217.
- 1987b Kemény Zsigmond mint esztétikai probléma = *Uo.*, 218–277.
- BENJAMIN, Walter
1980 A német szomorújáték eredete = W. B., *Angelus Novus*, ford. Rajnai László, Budapest, Magyar Helikon, 191–450.
- BÉNYEI Péter
1999 „El volt tévesztve egész életünk”. Esztétikai alapú létértelmezési kísérlet a történelmi regény műfaji konvenciói alapján [Kemény Zsigmond: *A rajongók*], It, 3. sz., 441–465.
- 2002 *Drámaiság és történelmi regény* [Kemény Zsigmond: *Özvegy és leánya*], It, 4. sz. 533–560.

¹⁵⁴ A tragédia hatásának paradoxonát Lukács fogalmazza meg találóan: „Minden igazi dráma a rémület közepette, amelyet az emberi társadalom legjobbjainak szükség-szerű bukása vált ki, az emberek kiüttlannak látszó önmarcangolása közepette egyúttal az *élet igenlését* is kifejezi.” LUKÁCS 1977/a., 166. [kiemelés az eredetiben]. Vö. KIERKEGAARD 1994, 114.

¹⁵⁵ BEÖTHY [1914], 1928, 177.

- BEÖTHY Zsolt
 1885 *A tragikum*, Budapest, Franklin
 1928 [1914] Kemény, a regényíró = B. Zs., *Irodalmi tanulmányok*. Budapest, Franklin Társulat, 164–176.
- COHEN, Ralph
 1986 *History and Genre*, New Literary History, 2. sz. 203–218.
- DANIELIK János
 1857 *A regény, tekintettel b. Kemény Zsigmond „Özveggy és Leányá”-ra*, PN 1857. Jul 3., 4., 11., 14., 16.
- CSENGERY Antal
 1853 *Nemzeti Színház. Tájékoztató, Szépirodalmi Lapok*, 1. sz. 5–9.
- DÁVIDHÁZI Péter
 1992 *Hunyt mesterünk. Arany János kritikus öröksége*, Budapest, Argumentum
- DOBOS István
 1995 *Alaktan és értelmezéstörténet*, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, Csokonai könyvtár, 4.
- DUX Adolf
 1869 *A színészet mint közügy, különös tekintettel a népszínműre*, KisfTÉvl 1868/69
- ERDÉLYI János
 1890a [1840] A színi hatás ellen = E. J., *Tanulmányok*, Budapest, Franklin-Társulat, 451–466.
 1890b [1852] Irodalmi levelek = *Uo.*, 467–496.
 1986 [1855] Egy századnegyed a magyar szépirodalomból = E. J., *Válogatott művei*, Budapest, Szépirodalmi, 376–480.
- FISCHER-LICHTE, Erika
 2001 *A dráma története*, ford. Kiss Gabriella, Pécs, Jelenkor
- GOLDMANN, Lucien
 1977 *A rejtőzködő isten*, ford. Pödör László, Budapest, Gondolat
- GREGUSS Ágost
 1857 *Kemény legújabb regénye. Özveggy és leány*, PN, 1857. ápr. 12.
 1872a A színészetről. [1865] = G. Á., *Tanulmányai I.*, Pest, Ráth, 311–319.
 1872b Szinibírálatok = G. Á., *Tanulmányai II.* Pest, Ráth
 1888 *A tragikum* = G. Á., *Rendszeres széptan*, Budapest, Eggenberger-féle Könyvkereskedés, 183–196.
- GYULAI Pál
 1902 Emlékbeszédek I., Budapest, Franklin
Emlékbeszéd = Emlékbeszéd B. Kemény Zsigmond fölött [1879], 159–189.
 1908a Dramaturgiai dolgozatok I., Budapest, Franklin
Diocletian = Diocletian. Eredeti dráma öt szakaszban, írta Szigligeti Ede [1855], 90–106.
Divathölgyek = Divathölgyek. Vígjáték 5 felvonásban. Írta ifj. Dumas Sándor [1855], 107–136.
Signora Ristori [1855], 137–164.
Nemzeti Színház = A Nemzeti Színház és drámairodalmunk [1857], 236–272.
Dózsa = Dózsa György. Történeti színmű 4 felvonásban. Írta Jókai Mór [1857], 273–309.
Richelieu = Richelieu. Dráma 5 felvonásban. Írta Bulwer [1863], 430–434.
A lelenc = A lelencz. Eredeti népszínmű 4 felvonásban. Írta Szigligeti Ede [1863], 569–584.
 1908b Dramaturgiai dolgozatok II. Budapest, Franklin
A gályarab [1864], 65–70.
A Budai = A Budai Népszínházról [1864], 117–125.
Egyik sír = Egyik sír, másik nevet. Színmű 4 felvonásban. Írták Dumanoir és Keraniou [1864], 128–135.

- Montjoye = Montjoye. *Dráma öt felvonásban. Irta Feuillet Octáv* [1864], 178–187.
A fény árnyai. Szomorújáték 5 felvonásban. Irta Szigligeti Ede [1865], 237–259.
A francia = A francia klasszikai drámáról [1867], 291–339.
- 1911 Bírálatok 1861–1903, Budapest, Magyar Tudományos Akadémia
Jókai = Jókai legújabb művei [1869], 73–99.
Újabb magyar regények [1873], 100–131.
- 1914 Emlékbeszédek II., Budapest, Franklin-Társulat
A költészet = A költészet lényegéről [1885], 217–229.
Művészet = Művészet és erkölcs [1887], 242–254.
A magyar színészetéről [1889], 266–284.
- 1927 Kritikai dolgozatainak újabb gyűjteménye 1850–1904, Budapest, MTA
Kemény Zsigmond = Kemény Zsigmond regényei és beszédei [1854], 30–37.
Zilahy = Zilahy Károly munkái [1866], 201–251.
Báró Kemény Zsigmond emlékezete [1896], 357–365.
- 1961 Bírálatok, cikkek, tanulmányok, Budapest, Akadémiai
A nagyszebeni = A nagyszebeni királybíró. Regény az „Eszther” szerzőjétől [1853], 40–41.
- HALLIWELL, Stephen
2002a *Cselekmény és jellem*, ford. Hajdu Péter, Helikon, 1–2. sz. 56–82.
2002b *Esendőség és balsors: a tragikum szekularizációja*, ford. Bárány István, Helikon, 1–2. sz. 83–114.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich
1956 *Estétikai előadások III.*, ford. Szemere Samu, Budapest, Akadémiai
- HENSZLMANN Imre
1842 *Az újabb francia színiköltészet és annak káros befolyása a mienkre*, RPD I. k. 35. sz.: 274–276.; 36. sz.: 282–285.; 37. sz.: 291–293.; 38. sz.: 298–280. [!]
1843 *A dráma alapelvei*. RPD I. k. 75–82.; 110–16.; 148–144. [!]; 172–180.
1843/44 *A hellen tragoedia tekintettel a keresztyén drámára*, KisfTÉvl 125–428.
1847 *Mit tartunk az irányköltészetéről*. MSzSz 1847. I. k. 4. sz.: 49–53.
- IMRE László
1996 *Műfajok létfarmája XIX. századi epikánkban*, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, Csokonai Könyvtár, 9.
- JÓSIKA Miklós
1859 *Regény és regényítészet*, Pest
- KATONA József
2001 *Mi az oka, hogy Magyarországban a Játékszíni Költő-mesterség lábra nem tud kapni?* [1821]
= K. J., *Versenek, tanulmányok, egyéb írások*, kiad. Orosz László, Budapest, Balassi, 66–78.
- KECSKEMÉTHY Aurél
1863 *A jelenkori német színműirodalom*, BpSz, 1863, 19. k. 244–266.; 20. k.
- KEMÉNY Zsigmond
1970 *Sorsok és vonzások*, szerk. Tóth Gyula, Budapest, Szépirodalmi
Szász = Idősb Szász Károly [1859], 311–339.
Vörösmarty = Vörösmarty emlékezete [1864], 341–380.
- 1971 *Élet és irodalom*, szerk. Tóth Gyula, Budapest, Szépirodalmi
Élet = Élet és irodalom. [1852–1853] 123–189.
Eszmék = Eszmék a regény és dráma körül [1853], 191–212.
Szellemi = Szellemi tér [1853], 225–261.
Színművészetünk = Színművészetünk ügyében [1853], 283–306.
Klasszicizmus = Klasszicizmus és romanticizmus [1864], 399–417.
- 1996 *Ködképek a kedély láthatárán*, kiad. Fenyő István, Budapest, Unikornis

- KIERKEGAARD, Søren
 1994 Az antik tragikum visszfénye a modern tragikumban = S. K., *Vágy-vagy*, ford. Dani Tivadar, Budapest, 107–129.
- KING, Jeannette
 1978 *Tragedy in the Victorian Novel*, Cambridge etc., Cambridge Univ. Press
- KisfTÉvl = *Kisfaludy Társaság Évlapjai*
- KONDOR Tamás
 2000 *Katarzisélméletek a XIX. századi magyar tragikumelméletekben*, Studia Literaria, 40–64.
 2002 *Gyulai Pál tragikumfelfogása és a tragikum vita*, It, 4. sz. 561–586.
- KOROMPAY H. János
 1998 *A „jellemzetes” irodalom jegyében. Az 1840-es évek irodalomkritikai gondolkodása*, Budapest, Akadémiai K. – Universitas
- KÖLCSEY Ferenc
 1886a Magyar játékszín [1827] = *K. F. Minden Munkái II.*, Budapest, Franklin-Társulat, 155–169.
 1988a Nemzeti hagyományok [1826] = *Nemzet és sokaság. Kölcsey Ferenc válogatott tanulmányai*, szerk. Kulin Ferenc, Budapest, Múzsák, 35–65.
 1988b Körner Zrínyijéről [1826] = *Uo.*, 66–118.
- LUKÁCS György
 1969 Balzac és Stendhal vitája = L. Gy., *Világirodalom I.*, Budapest, Gondolat, 259–276.
 1975 *A regény elmélete*, Budapest, Magvető
 1977a *A történelmi regény*, Budapest, Magvető
 1977b A tragédia metafizikája = L. Gy., *Ifjúkori művek (1902–1918)*, Budapest, Magvető, 492–518.
 1978 *A modern dráma fejlődésének története*, Budapest, Magvető
- MARTINKÓ András
 1937 *Báró Kemény Zsigmond pályafordulata*, Pécs, [s. n.]
 1977 Töredékes gondolatok Kemény Zsigmond palackpostájáról = M. A., *Telremítő idők*, Budapest, Szépirodalmi, 328–386.
- MSzSz. = *Magyar Szépirodalmi Szemle*
- NÉVY László
 1871 *A tragédia elmélete*, Pest, [s. n.]
 1873 *A drámai középfaajok elmélete*, KisfTÉvl, 211–301.
- PAPP Ferenc
 1923 *Báró Kemény Zsigmond II.*, Budapest, MTA
- PÉTERFY Jenő
 1983a A tragikum [1885] = P. J., *Válogatott művei*, Budapest, Szépirodalmi, 7–33.
 1983b A tragédiáról [1887] = *Uo.*, 33–56.
 1983c Báró Kemény Zsigmond mint regényíró [1881] = *Uo.*, 550–585.
- PN = *Pesti Napló*
- P. SZATHMÁRY Károly
 1868/1869 *A beszély elmélete*, KisfTÉvl
- PULSZKY Ferenc
 1847 *Az angol költészet*, MSzSz, 1847, II. 3: 33–38.; 4: 59–63.; 8:120–127.; 9: 141–144.
- REVICZKY Gyula
 1994 *Apai örökség*, kiad. Szilágyi Márton, Budapest, Unikornis, Régi magyar regények 2.
- RÓNAY György
 1985 *A regény és az élet*, [1947] Budapest, Magvető, 2. kiad.
- RPDI = *Regélő Pesti Divatlap*

SALAMON Ferenc

- 1864 *Shakespeare, Koszorú, 17. sz. 385–388; 18. sz. 409–413.*
 1907a *Dramaturgiai dolgozatok I., Budapest, Franklin*
Gauthier = Gauthier Margit. Dráma öt felvonásban, írta ifj. Dumas Sándor
[1855], 116–125.
Celestina = Celestina. Eredeti dráma négy szakaszban, írta Kövér Lajos
[1856], 210–221.
Brankovics = Brankovics György. Szomorújáték 5 felvonásban. Írta: Obernyik
Károly [1856], 261–268.
Rászedtek = Rászedtek a komédiások. Bohózat egy felvonásban
Írta: Szerdahelyi Kálmán [1856], 314–324
A világ ura. Szomorújáték 5 felvonásban, írta: Szigligeti E. [1856], 349–360.
Ármány = Ármány és szerelem [1856], 394–403.
 1907b *Dramaturgiai dolgozatok II., Budapest, Franklin*
A drámai motívumokról [1857], 71–88.
A kegyencz. Gróf Teleki László halála alkalmából [1861], 162–174.
Nemzeti Színházunk = Nemzeti Színházunk jelentősége [1861], 182–191.
A történeti hűség = A történeti hűség és Tóth Kálmán Dobó Katiczája [1861],
203–215.
István = István, az első magyar király. Tragédia öt felvonásban. Írta: Dobsa
Lajos [1861], 216–227.
Dobsa ellenbírálata [1861], 228–248.
A Nemzeti Színház megnyitása [1862], 267–278.
A Nemzeti Színháznál = A Nemzeti Színháznál eszközölhető reformok [1862],
289–314.
Téli rege = Téli rege. Színjáték 5 felvonásban [1865], 338–358.
A fény árnyai. Eredeti szomorújáték 5 felvonásban. Írta: Szigligeti E. [1865],
359–369.
Zord idő = Zord idő. Történeti regény. Írta: Kemény Zsigmond [1862], 456–
489.

SIMHANDL, Peter

- 1998 *Színháztörténet, ford. Szántó Judit, Budapest, Helikon, 1998*

SÓTÉR István

- 1987 *Világos után, Budapest, Szépirodalmi*

STEINER, Georg

- 1971 *A tragédia halála, ford. Szilágyi Tibor, Budapest, Európa*

SZÁSZ Károly

- 1866 *A francia színpad 1865-ben, BpSz, 5. k. 150–156.*
 1870 *A tragikai felfogásról, Pest,*
 1877 *Báró Kemény Zsigmond emlékezete, Kiszf.Tévl, 206–240.*

SZEGEDY-MASZAK Mihály

- 1979 *Véress Dániel: Szerettem a sötétet és szélzúgást, Itk, 2. sz. 206–208.*

SZÉKELY József

- 1857 *Irodalmi szemle. Özvegy és leánya, történelmi regény három kötetben. Írta b.*
Kemény Zsigmond
Hölgyfutár 114: ; 116: 525–26.; 119: 539.

SZIGLIGETI Ede

- 1874 *A dráma és válfajai, Budapest, Athenaeum*

SZINNYEI Ferenc

- 1941 *Novella és regényirodalmunk a Bach-korszakban II., Budapest, MTA*

SZONTAGH Gusztáv

- 1837 *[Tornay] Románok és novellák, Figyelmező 14. sz. 109–114.*

TARCZY Lajos

- 1841 *A dráma hatása és literatúránk drámaszegénysége, Kiszf.Tévl, 33–82.*

TOLDY Ferenc

1839 *Eposi és drámai kor. Drámai literatúránk' jelen állapotjáról, Figyelmező, 21. sz.*

1837 *Jósika Miklós regényei. Az utolsó Bátor, Három rész. Irta Jósika Miklós, Figyelmező, II. k. 22. sz.: 337–341.; 23. sz.: 351–362. 24. sz.: 371–384.*

VÖRÖSMARTY Mihály

1839 *Hazai Literatura. Drámák. Dienes, vagy a' királyi ebéd., Szomorújáték öt felvonásban. Irta Szigligeti, Figyelmező, 3. sz. 33–39.*

1969 *Dramaturgiai lapok. Elméleti töredékek = V. M. Összes művei 14. Budapest, Akadémiai, 5–59.*

KUNKLI ENIKŐ

A KÖZÖSSÉGI NARRATÍVÁK ÉS AZ EGYÉNI ÖNNARRATÍVÁK ÖSSZEHANGOLÁSÁNAK ESÉLYEI KEMÉNY FÉRJ ÉS NŐ CÍMŰ REGÉNYÉBEN

A címben szereplő téma tárgyalásához a regény recepciótörténetében bizonyos folyamatosan fel-felbukkanó és átértelmeződő/átrendeződő szempontok figyelembevétele elengedhetetlennek tűnik.

Négy olyan kérdéskört emelek ki, amelyek jelen értelmezés kifejtéséhez közvetve vagy közvetlenül kapcsolhatók. Az első a főszereplőnek tartott Kolostory Albert vallásosságára vonatkozó megjegyzések területe. A második és a harmadik a regény műfajiságát érinti, s minthogy társadalmi regényként való olvashatóságát Kemény társadalomelméleti írásaival is igazolják, közvetve Kemény társadalomszemléletét (az arisztokrácia polgárosodásának eszméjét) is. Ezután kerül sor a főbb karakterek életelbeszéléseinek interpretációjára, ami kapcsán kérdésként fogalmazódhat meg: a szereplői narratívák elemzése kínálhat-e lehetőséget a fenti műfajmegjelölés következményeként a regényhez társult értelmezésbeli sztereotípiák leépítéséhez (gondolok itt első-sorban az arisztokrata és polgár regénybeli ellentétének előfeltételezésére). Negyedik ide vonatkozó recepciós szempontként pedig, kiindulópontként Terényi elbeszélésben betöltött szerepének vizsgálatához, az elbeszélő(k) és szereplők viszonyára történő reflexiók körét említem.*

I. Kolostory karakterének vallásos jellege és annak regénybeli funkciója a recepciótörténet megítélése szerint

Kemény *Férj és nő* című regénye a korabeli kritikák – vagy inkább műismertetések – elvárásainak nem igazán felelt meg, talán ezért nem vállalkoztak a kritikusok szövegszerű, mélyebb és összetettebb elemzésére.

Bulyovszky Gyula a *Magyar Hírlap*ban annak a kifogásának ad hangot, hogy Kolostory Albert ellenzéki szerepkörben megjelenítve nem hiteles, amennyiben rajongással viseltetik a római katolikus vallás és intézménye

* Ennek az utolsó szempontnak a kifejtése terjedelmi okokból nem jelenhet meg ebben a kötetben. Előadás formájában elhangzott 2005 februárjában, a Debrecenben megrendezésre került Csokonai-konferencián, lábjegyzetelt változata a konferencia megjelenés előtt álló kötetében olvasható.

íránt, hiszen a korabeli ellenzékét inkább az egyházakkal szembeni racionális magatartás jellemezte. Tehát Bulyovszky motivátlannak érzi, hogy „miért vette fel ezt az író hősenek jellemvonásai közé.”¹ A katolikus egyház a *Családi Lapok* című orgánumban pedig egyenesen ellene szóló támadásnak, s ezért tiltandó olvasmánynak vélelmezte a regényt elsősorban Kolostory polarizált jelleme, házasságtörése és elkövetett öngyilkossága miatt.²

A hitbéli áttérés, illetve Kolostory katolikusságának kérdése, úgy tűnik, a későbbi kritikák érvelésére is áthagyományozódott. Regénybeli szerepét egyrészt azzal magyarázták, hogy ahhoz a történetrészhez, amelyben Kolostory csak úgy válhat el feleségétől, Elizától, ha protestáns hitre tér, Kemény Jósika Miklós valóban ily módon lezajlott válási ügyét vette alapul, és szőtte tovább.³ Másrészt Szinnyei Ferenc szerint Kemény írói nagyszerűségét bizonyítja, hogy protestáns létére nem gúnyolja a katolikus rajongást, és ez egyben bizonyíték arra is, hogy „idegen lelkiségbe is mennyire bele tudta élni magát.”⁴ Mint látható, ezek a magyarázatok is külsődlegesnek mondhatók, a regény textuális egészének interpretálásához nem elegendők.

Ugyanakkor azonban a felekezeti/hitkérdés magyarázatául szolgálhat az is, hogy amennyiben Kemény az arisztokrácia–polgárság polarizált viszonyát tematizálja regényében, ehhez a romantika és a biedermeier mentalitásbeli jellemzőit vonja be. E megközelítés lehetőségét, Barta János tanulmányára reflektálva, Szegedy-Maszák Mihály fejti ki, aki tehát az elbeszélés egésze kontextusában a romantika középkor s annak vallásközpontú gondolkodásmódja iránti vonzódásával kínál értelmezést Kolostory vallási viszonyulására és magatartására.⁵

Barta hivatkozott tanulmányában háromszor érinti a vallásosságot Kolostory jellemének vonatkozásában, és öngyilkosságával is összekapcsolja. Mindannyiszor hangsúlyozza, mennyire nem találja eléggé motiválnak a regény egészét vizsgálva. Különösnek tartja, hogy Kolostory Albert katolicizmusa a regényben „búvópatakként” tűnik el és merül fel újra, nem érzi hitelesnek, hogy az elragadó szónok és rétor Albert vallási okokból követ el öngyilkosságot, tanulmánya végén pedig felteszi a kérdést: „el tudja-e Kemény művészileg hitetni Albert vallásos bigottságát?”⁶ Erre nemleges választ ad, és ezért végül arra a következtetésre jut, hogy a vallási meg hasonlottság öngyilkosságot előidéző szerepe a regény művészi következtetlensége.

¹ BULYOVSZKY Gyula, c. n. Magyar Hírlap, 1852. szeptember 24–25-i szám 878–879. Idézi SZINNYEI Ferenc is: *A Férj és nő = Sz. F., Novella- és regényirodalmunk a Bach-korszakban*, Bp., Magyar Tudományos Akadémia, 1925–26, 190.

² *Családi Lapok* II. évf. 1853. augusztus 15. II. félév/3. sz., 153–154.

³ Vö. PAPP Ferenc, *Férj és nő = P. F., Bárány Kemény Zsigmond*, Bp., Pallas Irodalmi és Nyomdai Rt., 1923, 125.

⁴ SZINNYEI, i. m., 186.

⁵ SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Nemes és polgár, romantika és biedermeier: Férj és nő (1852)* = Sz.-M. M., *Kemény Zsigmond*, Bp., Szépirodalmi, 1989, 144–167.

⁶ BARTA, i. m., 70, 77, 89.

Szegedy-Maszák értelmezése, noha az ő tájékozódása a művel kapcsolatban nem elsősorban ilyen irányultságú, mégis nyújt egyfajta választ nemcsak Kolostory vallásosságára, hanem az öngyilkosság kérdésére is, amennyiben ezt a romantika korabeli regényekre jellemző egyik zárlatmegoldási technikának is tekinti. Mindazonáltal azt gondolom, hogy ez a megoldás Bartát azért nem győzte volna meg, mert ő nem a társadalmi csoportok mentalitásának és művészeti korszakregisztereknek (arisztokrata/romantika – polgár/biedermeier) párhuzamba állításával, hanem az egyéni élettörténet sorsösszefüggésében, az egyén tragikumának kérdéskörén belül vetette fel kritikai kérdéseit, s ezzel a Bulyovszky által is exponált, a jellemre vonatkozó problémát fogalmazta újra.

Értelmezésem megpróbálja körbejárni a katolikusság-öngyilkosság regénybeli összefüggését, azzal az előfeltevéssel, hogy nem feltétlenül szükséges benne művészi következetlenséget látni.

Azonban még mielőtt ezt bővebben kifejténém, itt kell érinteni a recepció-történetből kiemelendő, a regény műfajiságára vonatkozó második és – összefonódottságuk miatt – a Kemény társadalomszemléletét vizsgáló harmadik szempontot.

II. A polgár/polgárság – arisztokrata/arisztokrácia regénybeli ellentételezése mint a társadalmi regényként történő olvasat alapja

Kemény nagy történelmi regényei előtt született elbeszéléseivel kapcsolatban irodalomtörténet-írásbeli közhelynek számít megemlíteni a romantika és realizmus viszonylatában való elhelyezhetőségüket, ezen belül pedig az ún. pszichológiai regény műfajának magyar irodalombeli kezdeményezéseként való olvashatóságukat. Gyakorlatilag a kortárs kritika is e műfaji megjelölést alkalmazta a *Férj és nő* kapcsán is, amikor a történet szereplőinek lélektanilag hiteles megjelenítéséről, az egyéni tragédiáról, a jellemről, a tragikum szerepéről szólt, illetve annak aspektusa szerint értelmezett.

Azonban, mint a regényről írók többsége utal is rá, mind a korabeli értelmezők, mind a későbbi kritikusok Kemény társadalomkritikájának és társadalomszemléleti „eszményének” kifejtése kettősségében is tudták látni és látatni a művet. Ennek jogosultságát erősíthette/erősítheti az is, hogy irodalomtörténet-írásunkban hagyományozódott a gondolat: a mű eleve társadalmi regényként készült, mivel Kemény egy korábbi publikálatlan társadalmiregény-változat/-vázlat, *A hírlapszerkesztő naplója* alaptörténetét kontextualizálja át

benne. Ennek bizonyítékát Albert politikai szerepléseiben és társadalmi-közéleti megnyilvánulásaiban vélték fellelhetőnek.⁷

A kritikai irodalomban a mű olyan társadalmi vonatkozású műfajmegjelölésekkel fordul elő, mint a példázat, a tézis-, kulcs-, irány- és/vagy társadalmi regény, és ide lehet sorolni a Barta által említett szalonregényt is, minthogy ő ezt a „társadalmi erkölcsrajz” számára leginkább megfelelő műfajnak tartja.⁸ Természetesen a műfajokkal, műfaj történettel foglalkozó szakirodalomban ezek differenciáltabban szerepelnek, de most nem ezen műfajok kritériumait, meghatározásait kívánom áttekinteni, hanem az ilyen olvasat alapjául szolgáló és e regény kapcsán folyamatosan emlegetett arisztokrata–polgár, avagy elvonatkoztatva, arisztokrácia–polgárság szembeállítással szeretnék foglalkozni.

Szegedy-Maszák Mihály már említett értelmezésében a levélbetétek funkcióját vizsgálva rámutatott, hogy ezeknek milyen fontos szerepük van a nézőpontváltás elbeszélésen belüli megvalósulásában. Kolostory Albert és testvére, Tamás levelezését hozza fel példának, és jelzi, hogy két, igencsak eltérő szemléletű arisztokrata levelezéséről van szó. Vagyis ezzel nemcsak arra mutat rá, hogy a levelek révén megvalósuló nézőpontváltás az adott társadalmi csoport értékeinek eszményítését (mind a regényen belül, mind a kritikai diszkurzusban) lehetetlenné teszi (ami a példázatként való olvasást illetően is továbbgondolásra érdemes), hanem a regényben megjelenített arisztokratavilág differenciáltságára is utal. További árnyalás céljából beszélni lehetne mind a harmadik testvér, István, igaz, csak a többi szereplő révén, tehát közvetetten jellemzett tevékenységeiről, ami szintúgy egy másféle mentalitásról árulkodik, mind a Strahlenheim gróférról, mind pedig Idunáról és Adélról mint az arisztokrácia női reprezentánsairól. A *Férj és nővel* foglalkozó szakirodalomban ez elmarad, talán, mert az értelmezőket a szöveg csoportszemélyiségekben való gondolkodásra készíti.⁹

Tehát, ha a regény recepciójában az arisztokrata-arisztokrácia kifejezések némi árnyalásra szorulnak, a polgár-polgárság fogalmakat, amelyeket egyáltalán nem érintettek ilyen jellegű reflexiók, szintúgy meg lehetne ebből az aspektusból vizsgálni.

⁷ Vö. PAPP, SZINNYEI, *i. m.*, továbbá CSÁSZÁR Elemér, *A magyar regény története*, Bp., Pantheon, 1922, 168.

⁸ Csak néhány példa említésként: PAPP, *i. m.*, 141., SZINNYEI, *i. m.*, 185–86., SÖTÉR István, *Nemzet és haladás*, Bp., Akadémiai, 1963 (Irodalomtörténeti könyvtár), 460., IMRE László, *Műfajok létformája a XIX. századi epikánkban*, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 1996 (Csokonai Könyvtár), 270, 273., SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *i. m.*, 155., uő, *A történet és az elbeszélés szereplői Kemény Zsigmond regényeiben*, ItK, 1978/4, 481, 482. FENYŐ István, *Utószó* = KEMÉNY Zsigmond, *Férj és nő, Ködképek a kedély láthatárán*, a szöveget gond. és az utószót írta Fenyő István, Bp., Unikornis, 1996, 375., BARTA, *i. m.*, 53.

⁹ A kifejezést Szegedy-Maszáktól kölcsönöztem, ő a csoportszemélyiségek, a közösségi értékeket leginkább szemléltető szereplők jelenlétét a regény alakulástörténetének realitásának mondott irányára tartja jellemzőnek. SZEGEDY-MASZÁK, *Kemény Zsigmond*, *i. m.*, 30.

Véleményem szerint ennek értelmezésbeli következményei lehetnek a regény vonatkozásában. Egyrészt azért, mert a polgár/polgárság fogalmak használata tévesen azt sugallta/sugallja, hogy *létezett* egy ilyen társadalmi rend, a polgárok rendje, amelynek tagja, a polgár stabil rendi állással rendelkező egyén, noha, szociológiai terminológiával élve, a „státus-inkonzisztencia” mindig is társadalmi ’tény’ volt: vagyis mint szabályos rendi állású személyről még a ténylegesen a magyar történelmi rendek valamelyikéhez tartozók közül is csak kevesekről lehet beszélni.

Másrészt, ennek implikációjaként, e szóhasználat utal valami *egységesen* kiforrt polgárságra, így azonban a 19. században a kiegészítés utáni időszakban formálódó polgárságot lehetne, vagy szokták inkább emlegetni e terület kutatói, a regényben azonban a forradalom előtti periódus van megjelenítve. Így például az, hogy Norbert Lipót bankárként szerez vagyont és érvényesül, ha ezt az időszakot vesszük alapul, nem tekinthető általános polgári karriernek, tehát már csak ezért sem igazolt a polgárság csoportszemélyiségeként, reprezentánsaként értelmezni.

A harmadik, és talán legfontosabb következmény azzal kapcsolatos, hogy a ’polgár’ fogalom használatának mentalitásbeli jellemzőket előhívó hatása igen erős. Így például hagyományosan a ’polgár’-hoz társítanak olyan jellemvonásokat, mint a küzdés, a racionális gondolkodás, a dinamizmus (vö. a „hódító” polgár képe), vagy gyakori pejoratív jelzőként: haszonelvű, számító stb. A polgárról tehát él egy „mítosz”, amely szerint a „polgár a modern civilizációt megteremtő”, aki a múlt rendi társadalma helyére „teljesen új mentalitást, társadalmat teremt”. Ennek a „mítosz”-nak a továbbélését segítik olyan, a hagyományos történetírói, társadalomtörténeti kutatások területéről más tudományterületek fogalmi rendszerébe (pl. az irodaloméba), vagy akár a tágabb köztudatba átkerülő fogalomkészletek, „definíciók”, amelyek szerint a polgár leírható „az alattvaló–állampolgár, közösségi tag–individuum”, konzervatív–liberális stb. ellentétek egyik pólusaként.

Az utóbbi idők társadalomtörténeti diskurzusa azonban éppen az ilyen típusú bipoláris idealizálás leépítésére törekszik, azzal az indokkal, hogy nincs jelen bennük a történetiség szempontja, „feleslegessé teszik a konkrét történelmi változások vizsgálatát.”¹⁰ Az ilyen szempontú kutatások eredményei annak az előfeltevésnek az igazolásául szolgálnak, hogy nincs „sztereotip magyar polgár”. Mert például – ahogy Halmos Károly írja – a gyerekek iskoláztatását hagyományosan polgári erényként szokták számon tartani, noha ennek a kisnemesség körében voltak meg az előzményei azért, hogy a velük anyagiakban azonos szinten álló nem nemesektől megkülönböztessék magukat, tehát „a szerepideálok a nemesség ideáljához állhattak közel”. Hasonló módon az „antiliberalizmus mint mentalitás éppúgy nem idegen a valódi (sic) polgártól, mint a másik oldalon a liberális ethosz például a nemesi, sőt arisztokrata

¹⁰ Vö. BENDA Gyula, *A polgár és a polgárosodás a történeti irodalomban = Rendiség és polgárosodás*, Bp., 1991, 6.

eredetű rétegek egyes csoportjaitól.”¹¹ Gyáni Gábor szerint ezért a magyar polgárosodás inkább tekinthető „nemesedésnek”.¹² Ez főleg a forradalom és szabadságküzdelem előtti (tehát a regényben megjelenített) és alatti időszakban igaz, hiszen a polgárosítás folyamata Magyarországon erőteljesen a nemességhez és az arisztokráciához kötött. A „programszerű polgárosodás” a közéletben hamar és viszonylag könnyen megvalósul, azonban a mentalitásbeli változások hosszabb folyamatot igényelnek.

A magyarországi polgári átalakulás kezdeteinél a programszerűség miatt „a hasonulás és az értékválasztás ugyan a polgári (értsd állampolgári) személyiségen belül történik, de nem atomizált folyamat. Komoly és nagy hagyományú intézmények végezték el a vállalható minták kialakítását, tekintélyének megteremtését és közvetítését.”¹³ Ezek szerint a polgárrá válás, az életvitel és mentalitás szempontjait tekintve, nem alakulhatott olyan szervesen, mint például Angliában, vagy Nyugat-Európa más országaiban, ellenben intézményszerű jellege volt, és kanonizált minták segítették alakulását. A program- és mintaadók között pedig az egyik legfontosabb Széchenyi, akinek társadalmi szemléletét és javaslatait a szakirodalom szerint Kemény idealizálja.¹⁴

Mindazonáltal azon értelmezők olvasata, akik a *Férj és nő* jeleneteit Keménynek a Széchenyi-féle programmal szembeni szkepticizmusának bizonyítékaként, a program megvalósíthatatlanságáról szóló példázatként olvassák, a regény összefüggései tekintetében nem feltétlenül releváns. Éppúgy nem az, mint azt állítani regényei alapján Keményről – aki korábban az egyik legmélyrehatóbb vizsgálódást végezte el a polgáriassodás, a társadalmi átalakulás hazai jelenségeinek területén, valamint összevetette azokat az angol társadaloméival –, hogy „túlhaladottnak ítéli a rendiség gondolatát”, s hogy korai regényeiben „a hűbéri társadalom rangjainak rendszerét nem valódi értékrendként kezeli.”¹⁵ Kérdésesnek tekinthető Szegedy-Maszák azon véleménye is, amely szerint a regényben Kemény „az tematizálja, hogy vajon létrehozható-e polgári társadalom anélkül, hogy mindaz eltűnjék, ami nemzeti hagyomány volt, képes-e a nemesség felszámolni azt a hűbériséget, mely lételemét jelentette.”¹⁶

Egyrészt azért tartom ezeket az állításokat megkérdőjelezhetőnek, mert már a regény legelején elhangzik a hagyományos nemesi értékszemlélet folytonosságára történő utalás: éppúgy jelen van és meghatározó az adott kor-

¹¹ HALMOS Károly, *Magyarországi polgárosodás. Tallózás az 1988–1992 közötti történeti irodalomban*, Aethas, 1994/3, 112.

¹² Idézi HALMOS, *uo.*, 119.

¹³ *Uo.*, 117.

¹⁴ Vö. BEÖTHY Zsolt, *Kemény, a regényíró*, Budapesti Szemle, 1914, 157, 343., FERENCZI Zoltán, *Kemény Zsigmond emlékezete*, Budapesti Szemle, 1914, 157, 185–195.

¹⁵ SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *A történet és az elbeszélés szereplői Kemény Zsigmond regényeiben*, ItK, 1978/4, 486, 491.

¹⁶ SZEGEDY-MASZÁK, *Kemény Zsigmond, i. m.*, 155.

ban, mint azt megelőzően: „Eltűntek a nevek és megmaradtak a dolgok. S egészen más szótárt és új tirádákat kelle tanulni, hogy a parókás évekből hátrahagyott rögeszmék s gyengeségek e kényes ízlésű korban elfogadhatóvá, kellemessé, sőt divatosná váljanak.” (20)¹⁷ Másrészt fontos e megállapításokkal kapcsolatban elmondani, hogy noha a regény, természetesen, olvasható társadalmi összefüggések kontextusában, de elsődlegesen egyéni sorsvontakozások elbeszéltsége révén rajzolódnak ki jelentéstendenciái.

III. Az egyéni narratívák szerveződése a regény főbb szereplőinél (Albert, Iduna, Norbert Lipót életelbeszélésének szervezőelemei)

a) Kolostory Albert (ön)életelbeszélésének elemei

A regény a szereplői (ön)életelbeszélések összefonódottságában az egyéni (ön)narratívák közösségekhez kötöttségének alapjaira kérdez rá, arra, hogy az egyén milyen módon áll a rendi, vagy később a rendies közösség(ek) határainak metszéspontjában. Mentalitásbeli jegyeket, s ezek morális vonatkozásait argumentálja, amelyek közösségileg hagyományozódnak és maradnak fenn.

A morális horizont jelenlétére Barta is utalt, és azt az egyéni tragédia kialakulásának elengedhetetlen feltételeként tartotta számon, amikor a regényen belüli műfajváltások lehetőségét vizsgálva végül sorsregényként definiálta a *Férj és nő*, sorson elsősorban életpályát értve: „Keménynek szüksége van [...] moralizáló szférára és aspektusra azért, hogy [...] sorsot tudjon adni alakjainak.”¹⁸ Mindazonáltal, noha a regény társadalmi keresztmetszete mellett Barta hangsúlyozza a morális szint fontosságát is, mégsem kapcsolja ezeket össze a szereplők, különösen Albert egyéni sorsösszefüggéseire vonatkoztatva.

Jelen értelmezés azonban azt próbálja igazolni, hogy ezen aspektusok együttes figyelembevételével más fénybe kerül a szakirodalom azon felvetése, hogy Kolostory vallásossága-öngyilkossága művészi következtelenségre vezethető vissza.

Az argumentáláshoz bizonyos, a társadalom- és mentalitástörténeti diskurzusból származó fogalmak, eredmények alkalmazhatónak bizonyulnak. Tóth Zoltán társadalomtörténeti tanulmányában¹⁹ a közösségeket, amelyek a társa-

¹⁷ A regényből származó idézeteket KEMÉNY Zsigmond, *Férj és nő, Ködképek a kedély láthatárán*, Bp., Unicornis, 1996, alapján adom meg.

¹⁸ BARTA, i. m., 59.

¹⁹ TÓTH Zoltán, *A rendi norma és a „keresztény polgárisodás”. Társadalomtörténeti esszé*, Századvég, 1991/2–3, 75.

dalom életében folyamatosan és állandóan meg-megújulva jelen vannak, morálisán minősítettnek nevezi. Ez azt jelenti, hogy minden közösséghez minőségi képzetek tapadnak, amelyek a közösségek egymással szemben tanúsított magatartását, bánásmódját, társadalmi mobilitási felfogásukat befolyásolják. Ezek a minőségi képzetek a mentalitás- és műveltségbeli elemek hordozói. Amennyiben elfogadható, hogy a Kemény-regényt társadalom-megjelenítő vonatkozásban az egyéni sorsösszefüggések elbeszéltsége révén lehet értelmezni, ezen interpretációhoz elsődlegesen annak vizsgálata szükséges, hogy a regény szereplői közül kinek mit jelent a közösség, a közösségi (nagy)-elbeszélések, mennyit és mikor merítenek belőlük, mit módosítanak, mihez viszonyítanak, amikor saját életnarratívájuk fenntartása a tét. Ehhez azonban elengedhetetlen a számukra relevánsnak számító közösségek meghatározó elemeinek, illetve a hozzájuk tapadó minőségi képzeteknek az összegyűjtése és mérlegelése.

A minősített közösségek meghatározása révén tagjaik mentalitásbeli irányultságára lehet következtetni, illetve fordítva, a szereplők magatartásbeli, mentalitásbeli, reflexszerűen megjelenő és ismétlődő jellemzői a közösségi normák/vélt normák meglétére és jellegére utalnak.

Tehát amennyiben vizsgálat tárgyává tesszük azon elemeket, amelyeket az elbeszélő hangsúlyoz Kolostory Albert megjelenítésénél, a vizsgálódást négy, egymástól természetesen korántsem független területre korlátozhatjuk. Az első a család önnarratívája, a második, és egyben ehhez szorosan kapcsolódó, a rendi társadalom arisztokrata, valamint az átmeneti kor (a reformkor) polgári világáról Albert által konstruált kép, a harmadik a katolicizmus nagyelbeszélése. Az utolsó közösségi elbeszélés pedig, amihez Kolostory önmegjelenítő beszéde is kapcsolható, a férfié, vagyis elemezhető a férfiszerephez tapadó minőségi képzetek sora is.

A Kolostoryak családi önelbeszéléséről és annak összetevőiről a szakirodalomban szép számmal találhatók megjegyzések, elemző összefoglalások, mégis annak összefüggésében, hogy Albert milyen narratív mintákat vesz át, és hogyan építi be saját önelbeszélésebe, részletesebb elemzésről nem beszélhetünk. E minták akkor válnak reflexió tárgyává mind az elbeszélő, mind Albert, mind pedig a többi szereplő részéről, amikor valamilyen életesemény felfüggeszti, korlátozza, hatékonyságukban és így működtethetőségükben megkérdőjelezhetővé teszi őket. A család önelbeszélésének történetében, úgy tűnik, a legelső és így leginkább traumatikus eseményként jelölődik 1783. június másodika.

Mint ahogy az elbeszélői közlésből tudható, „[a] dolog ekként történt” (12): a Kolostoryak évszázados családi narratívája gyakorlatilag felszámolódik, amikor az Albert nagyapjánál vendégeskedő Norbert úrfi rávilágít annak valószínűtlenségére, hogy Árpád idején lehettek kolostorok, így a Kolostory név sem eredeztethető abból a történelmi időből, ellenkező esetben a kereszténység nem István király kezdeményezésére vált volna az ország uralkodó vallásává. Az ily módon megtört családi eredet-elbeszélést a disszonancia ki-küszöbölésével vélik helyreállíthatónak. A hat hónapos re-konstruációs pró-

bálkozás sikertelennek bizonyul, ugyanis egyetlen egyházi levéltári dokumentum sem támasztja alá a család ősi voltára vonatkozó feltételezést. Ennek eredményeként az öreg báró egyre inkább elveszti életkedvét, családjában „családképnek” kezdik tekinteni (18), végül meghal. A történet pedig az őt követő generáció nagyobb családtörténeti eseményének, András úrfi kastély-építő tevékenységének rövid bemutatása után a báró unokájának, Albertnak az életelbeszélésével folytatódik.

Ha a Kolostory család évszázadokra visszanyúló, önmagáról alkotott elbeszélésének elemeihez és az azokhoz tapadó morális képzetekhez és mentalitásbeli tényezőkhöz társadalomtörténeti és szociálpszichológiai aspektusból próbálunk közelíteni, a szöveg kínálta kontextusok alapján a rendinek mondott társadalom összefüggéseivel és hierarchikus tagoltságában/tagolatlanságában rejlő heterogenitásával kell szembesülnünk és számot vetnünk.

Kérdés tehát, hogy Norbert úrfi megjegyzései miatt a családi narratíva milyen alappilléreit veszíti el, és miért véli úgy a báró, hogy nem alkotható újra ez a családi önelbeszélés? Ennek vizsgálata nem pusztán azért lehet fontos, mert Albert ennek az önelbeszélésnek az elemeit veszi, és részben értelmezi át, hanem azért is, mert az elbeszélő többször párhuzamba állítja, hangsúlyozottan összehasonlítja a báró és unokája, Albert narratívaszervező kötődését/kötöttségét bizonyos (közösségi) (ön)elbeszélő-hagyományokhoz.

A családi ősnarratíva meghatározó háttéréül szolgál, hogy a „felsőarisztokrácia” köreihez tartozónak vélik magukat. A család ősi eredetét legitimáló történetben, „mint a famíliai levéltárból kitetszik” (16), minden olyan elem megtalálható, amely évszázadok során biztosíthatta a Kolostoryak számára a rendi stabilitás-tudatot, illetve a velük járó minőségi képzetek meglétével annak fenntarthatóságát: ezek szerint eredetük egészen Árpád fejedelem idejéig nyúlik vissza, a hajdani ősapá, akinek családi neve megkérdőjelezhetetlen bizonyossággal: Kolostory, hősi tettel vívta ki a fejedelem elismerését. Ehhez járul még hozzá, hogy a Kolostoryak „az egész Felföldön a legvegyületlenebb és legrégibb családnak voltak kikiáltva.” (12) Ősi eredet, tiszta vérvonal, a Koronához való hűség tehát a nagy családi önelbeszélés legfőbb elemei.

A Norbert úrfi megjegyzései nyomán a családi narratívában keletkező inkonzisztencia megszüntetésére a bárónak két lehetősége marad. Ha belátja, hogy az ősei Árpádig visszavezethető *eredetéről* szóló családi beszéd illúzió, még a vezetéknev valódiságába vetett hit, és ezzel a benne rejlő utalás a katolikus egyházhoz való kötődés folytonosságára, fenntartható. Az alternatív megoldás a családi önelbeszélés helyreigazítására, ha a *név elvesztése/módosítása* árán a család az Árpádig visszavezethető eredettörténetének megerősítésére tesz kísérletet. A katolikus egyház képviselője, Hyacinthus atya bármelyik variációt készségesen „hitelesítené”, legitimálná, csak hogy bizonyosságát adja annak, hogy hite szerint a Kolostoryak [...] Mátyás király idejére már bizonyosan a „szent (!) korona” tagjává váltak (19), és hogy kibillentse a családi önelbeszélés sérülése miatt depresszióba esett bárót meghasonlott lelkiállapotából. Azzal azonban, hogy egyik variánst sem tudják írásbeli dokumentumokkal alátámasztani, maga a báró is végképp megkérdőjelezi a stabilitást

és a vele járó komfortérzetet biztosító ön-, illetve családi elbeszélés hitelességét. Azzal, hogy a nemesi nemzethez tartozás tudata elvész számára, felszámolódik az egyéni identitását meghatározó háttérnarratíva. Vagyis a hitelességgel kapcsolatos kételyek annak a szerepnek a hitelességét is viszonylagossá teszik, amely alapján önmagát értelmezte: az arisztokrata családfő, a várúr szerepét.

Mind a vélt ősről, mind a névről szóló beszéd erősítése melletti döntés az eredeti családtörténeti elbeszéléshez (ahol e kettő szintézisben volt) képest narratív veszteséggel jár. Minthogy írásbeli bizonyítékkal egyik döntés sem támasztható alá, a család arra kényszerül, hogy a báró halála után a nevet és az általa kínált (a Kolostoryak és a katolikus egyház hagyományosan szoros kapcsolatára utaló) implikációkat tekintse fő családi narratívaszervező alapnak. Ez azt is jelenti egyben, hogy a hajdani családtörténet teljes mértékű helyreállítása lehetetlen, elemei nagy részének fenntartása, továbbhagyományozása csak egyfajta kompromisszum árán valósítható meg. A helyreállítás tehát viszonylagos és átmeneti: addig érvényes, amíg bekövetkezik egy újabb olyan esemény, amely a családi önelbeszélés további módosításait provokálja ki. E bizonytalan jelleg mutatkozik meg abban, hogy a családi önelbeszélésbe bekerülnek a hajdani válságot kiprovokáló Norbertek. A Kolostoryak hanyatlásának okozóiként egyre gonoszabb, mitikusabb figurákként megjelenítve a bármikor váratlanul bekövetkezhető válság jelölőivé válnak. A család önelbeszélésének grammatikai szintjén a mitizálás eszköze a tulajdonnév többes számban való használata (Norbertek), míg a képiség szintjén a Norbertek arcnélküliségének hangsúlyozása.

Vagyis azzal, hogy a családtörténetbe 1783-ban bekerül a félelem, a rettegés eleme, a narratíva esendőségére, potenciálisan a családtörténet végére utaló, figyelmeztető jelzés íródik, kódolódik bele. De ez egyben a Norbertek csoportjához tapadó morális minőségi képzetek jellegéről is számot ad, és kijelöli a velük való viselkedés megfelelő kereteit: az óvatos magatartást.

Minthogy a családtörténetben bekövetkező válságot és annak hatását a báró gyermekei már felnőtt emberként élik meg, az újraírt családi önelbeszélés szóban kommunikált továbbhagyományozódási jellegének, módjának és hatásának megfigyelésére a következő generációnak, a báró unokáinak, Istvánnak, Tamásnak, Albertnak a szocializációjáról kapott információk, önmagukról és családjukról alkotott beszédek nyújtanak alkalmat.

Az assmanni terminológiával értelmezve ezt a generációk közötti kapcsolatot, a generációs, avagy a *kommunikatív emlékezet* alakulásáról kapunk információkat: a báró gyermekeinek és unokáinak a családtörténetben az a fontos feladat jut, hogy a családi eredetről szóló, évszázadokon keresztül problémátlanul hitt és törésmentesen közvetített elbeszélésben keletkezett űrt kitöltsék, vagyis a *kulturális emlékezetet* fölül-/átírják, újjakkal egészítve ki „a múlt szimbolikus alakzatait.”²⁰ Ez egyben azt is jelzi, hogy nemcsak a családi

²⁰ A kulturális emlékezetben a múlt „szimbolikus alakzatokká alvad, ezekbe kapaszkodik az emlékezés.” Jan ASSMANN, *A kulturális emlékezet*, Bp., Atlantisz, 1999 (Német Szellemtudományi Könyvtár), 53.

önelbeszélés konstitutív elemei között jön létre hasadás, hanem a generációk között is, amelyek ezeket hagyományozták.

A négy testvér közül a fentebb említett három szocializációjáról a Tamás–Albert levelezés során értesülünk. Eszerint a két idősebb testvér, István és Tamás gyermekkorában a Norbertek okozta családtörténeti traumaleírás még erősen jelen volt a szocializálók beszédében: ők tehát megkapták a Norbertek veszélyességére vonatkozó információkat, a velük szembeni helyes magatartást megfogalmazó instrukciókat, nekik közvetítették a Norbertekkel kapcsolatos morális képzeteket: „Sokan [vannak], mint a fáraó népe”; „Nagyapó koporsójába is a szeget mind a Norbertek ütötték.” (73) Mint látható, a Kolostoryak a család eredetének és fennmaradásának történetében beállt zavart alapvetően egy vádnarratívával egészítik ki. Ilyen értelemben nem marad más választása a családtagoknak, mint az áldozatként való önmegjelenítés (ami egyben önfelmentés-funkciót is be szokott tölteni), illetve a védelemre való berendezkedés: „Norbert csak allegóriai kép, és a korszellemet jelenti, mely a hűbériség ellen küzd, s minket, kik előjogok birtokában vagyunk, a közszabadság ürügye alatt akar kifosztani.” (73)

Az Albert részéről hideg prózaisággal vádolt Tamás szemléletében a név, rang, vallás talán ezért nem túl jelentős. Ő még az ősi birtok értékesítésére is rábeszéli Albertet (igaz, ennek háttérében az áll, hogy amennyiben elveszi Adélt feleségül, a birtok visszaszáll az ő tulajdonába). Jelen- és pénzorientált gondolkodásában az ősök iránti tisztelet is ambivalens értékelést kap: „néztem szerint apja és nagyapja iránt az ember részvéttel van, de oly elődök, kiknek élettörténetét csak a vén nénék meséiből tudjuk, a mai világban alig igényelhetnek a maradéktól emlékeikért pénzáldozatot.” (67) Úgy tűnik, mintha nála megtörténne a családi önmegjelenítő elbeszélés racionális alapú, tárgyilagos átértékelése: „Korunk a fölvilágosodás kora, s amely mértékben a tudatlanság szürkülete oszlik, kell a családi előítéleteknek háttérbe vonulni. S ha, mint Strahlenheim gróf mondja, maga a történelem sem mutathat a könyvsajtó föltalálása előtt biztos alapokat, ha királyok és császárok tetteit is a régebbi időből hiányosan ösmerjük: ugyan mi okunk volna a Kolostoryaknak – kik közül a legnagyobbik úr a budai udvarban talán főpecérségnél sem vitte többre – bizonytalan hitelességű arcképével és viselt dolgaival sokat törődni? [...] én értök röstellném erszényemet kinyitni.” (68) Elmondható tehát, hogy az ő ön- és családélbeszélésének alapjai már más regiszterek szerint alakulnak, mint a nagyapjáé.

A válsághelyzet azonban felvillantja a hajdani nemesi-családi nagynarratíva elemeinek meglétét is: amikor Adéltól kosarat kap, az Adéllal azonosított franciás stílust a magyarságtudatról szóló közösségi elbeszélés komponenseinek felemlítésével ítéli el.

Az ősi önmegjelenítő beszédűtől való elidegenedés mutatkozik meg tehát abban, hogy elemeit Tamás nem emeli, építi be magáról szóló beszédébe. Ezzel mintegy működtethetőségükben is megkérdőjelezi ezeket. Ezt igazolják ironiáival átszőtt megjegyzései is, amelyekkel a kisebbik testvér, Albert (főként a római levelekben kifejtett) magáról és családjáról alkotott nézeteit kom-

mentálja. Hiszen ezek éppen a hajdani nagynarratívához való ragaszkodásáról, elemeinek mozgatásáról, illesztgetéséről szólnak.

Albert gyermekkori szocializációjának egyik elég fontosnak tűnő jellegzetességéről is Tamás egyik levele szolgál információval: eszerint Albert, mivel ő volt a legkisebb fiú, már nem emlékezhet az öregeknek a Norbertek és Kolostoryak kapcsolatáról szóló „igaz” történeteire, amelyeket Tamás kénytelen volt végighallgatni. Ő meséken nevelkedett, amelyekben manók és sárkányok voltak a fenyegető erők (71). Azzal, hogy az idősebb testvér a fiatalabbnak a Norbertekben megnevezett veszélyről ír – s teszi ezt úgy, mintha konszenzuális közös családi tudásra hivatkozna –, figyelmeztet és „utólagosan szocializálni” próbál, amikor a velük szemben tanúsítandó helyes magatartás kereteit jelöli meg Albert számára: „Mutasd meg annak a nyárspolgárnak, mi egy magyar mágnás.” (74) Megjegyzésével azonban talán csak annyi eredményt ér el, hogy Albertban tovább erősíti a polgárius életvitelűekkel szemben érzett előítéletek jogosságát, de a bankár és családja nem értelmeződik a Kolostory-narratívumot veszélyeztető forrásként.

Albert önmegjelenítő elbeszélését, illetve a családtörténethez való viszonyulását vizsgálva megállapítható, hogy narratíváinak kontextusa jól körülhatárolható. Ennek az lehet az oka, hogy látszólag egy reflektált/önmagát jól ismerő és magyarázó személy elbeszéléseivel, önértelmezésével szembesül mind a többi szereplő, mind az olvasó. Ezért is történhetett, hogy bizonyos értelmezők ezt a szereplőt „letisztult”, egyszerűen leírható, határozott karakternek (s ezért egy társadalmi csoport reprezentánsának) tudták tekinteni. Azonban úgy tűnik, hogy Kolostory másokról és önmagáról alkotott narratívái inkább mondhatók kijelentőnek, konstatívnak, semmint az alapokra rákérdező, meditatív jellegű reflexiókkal telítetteknek.

Albert – ha nem is tudatosan – sok szempontból tekinti narratíváit mintának, saját beszédében (és részben tetteiben) relevánsnak a vallással, a családdal, és abban, illetve a társadalomban betöltött szerepekkel kapcsolatos, az ősöknek, elsősorban a nagyapának feltételezeten tulajdonítható nézeteket és magatartásformákat. Ez azt is jelenti egyben, hogy a rendinek mondott társadalmi berendezkedés keretei közt kialakult és hagyományozódott szemléletet fogadja el bázisnarratívájának. Minthogy ezt alapvetően közösségi nagyelbeszélésekhez való erős kapcsoltsága (hűbéri rendszer, a koronához hű kötelmi viszony, a katolikus valláshoz tartozás) működtette, meghatározó komponenseinek átvétele narratív keret(ek)et implikál, jelöl ki a (be)fogadó elbeszélés számára.

Az önelbeszélések (az egyén arra való lehetőségeiként, hogy képes legyen viszonylag stabil és kiszámítható világot konstruálni maga köré a jelenségek sokféleségéből) összetettségi és szövegbeli megjelenítettségi foka nagyon eltérő. Rendezettségük, stabilitásuk, konzisztenciájuk erősítését biztosítják a szociális reprezentációformák,²¹ amelyek kollektív jellegüknél fogva tartósan

²¹ A kifejezést Moscovici vezette be. Serge MOSCOVICI, *A társadalmi reprezentáció elmélete* = S. M., *Társadalom-lélektan*, Bp., Osiris, 2002 (Osiris könyvtár. A szociálpszichológia klasszikusai), 210–290.

és masszívan befolyásolják egy-egy egyéni vagy közösségi önelbeszélés alakulását, mobilitását. A beszédben, a különböző (megjelenített) viselkedési módokban feltételezetten társadalmi képzetek gyökereznek, amelyekre az irodalmi szövegek éppúgy rávilágíthatnak, mint a politikai, vagy akár a tudományos diszkurzusok.

A *Férj és nő* társadalompolitikai háttere, generációkon átívelő családtörténetre utaló jellemzői miatt, az imaginatív terében szereplők egyéni sorsösszefüggéseiben megjelenített/megjelenő szociális reprezentációk és alakulásuk vizsgálatára nyújt lehetőséget. Hiszen amennyiben elfogadjuk, hogy „a szociális reprezentációk valódi karaktere különösen a krízis és a felbolydulás idején mutatkozik meg”,²² egy ilyen, az egyéni önelbeszélések különböző szintű válságát tematizáló mű alkalmas bizonyos szociális reprezentációk, kollektív reprezentációformák és a hozzájuk kapcsolódó/tapadó morális képzetek (változó vagy éppen változástól képtelen) természetének, összefüggéseinek értelmezésére.

Mint ahogy Kolostory Albert önértelmező beszédének koherenciája, mint arra a narrátori közlés is többször rámutat, nagyban függ a nagypapa halálával megszűntnek hitt, a rendi társadalom nagyelbeszéléseihez kötődő (ön)elbeszélés elemeinek átvételétől és továbbvitelétől, az Albertnél felbukkanó, a nagyszülőéhez hasonlítható reakciókat, magatartásokat a továbbiakban rendies reflexeknek is fogom hívni.

Albert önmagáról alkotott elbeszélését viszonylag reflexívnek, önmaga számára stabilnak tekinti. Ő azokat a reflexeit, amelyekről mint rendiesekről beszélhetünk, „arisztokratikus érzelmnek” nevezi (46). Amennyiben sorra vesszük ezen érzelm vagy érzület releváns elemeit, elsőként megemlítendő a név tisztelete, a vele kapcsolatos előítéletek reflexív számbavétele. Azt, hogy a név, rendi társadalomhoz való kötöttségében, milyen nagy szerepet játszott a család ősi eredetéről szóló beszédében, már érintettük, hiszen pontosan amiatt sérül meg a családi nagyelbeszélés, hogy a Kolostory Zuárd néven tisztelt őssel kapcsolatos legendák cáfolhatóknak bizonyulnak. Arról is volt szó, hogy a család, amennyiben önnön narratíváját újra épnek akarja látni, választania kell, hogy az ősiségről szóló beszédet erősíti, ami a Kolostory név keletkezésének későbbre datálását vonja maga után, vagy ragaszkodik a vezetéknévhez, de akkor a felmenők Árpádig visszavezethető ősi voltára vonatkozó részt kell kihagyni a családtörténeti elbeszélésből.

A név Albert számára hasonlóképpen léptet életbe előítéletekből és konszenzuálisnak vélt nézetekből fakadó morális képzeteket, mint az ősök esetében. Ő is úgy véli, hogy a név identitás-meghatározó funkciókat hordoz. Erre való érzékenysége is arisztokrata-tudatára utal. Például Eliz nevében tulajdonosa középszerűségének bizonyítékát, vagy legalábbis gyanúját látja: „Csak neve ne volna Lizi, mint a német szobalányoké. Én sokat adok a választékos keresztnevekre.” (47) Levélbeli mentegetőzése: „De te, Tamásom, mosolygani fogsz, hogy az isteni Rómában egy név nélküli polgári családról ennyit beszé-

²² *Uo.*, 270.

lek” (48), nem pusztán az arisztokrata jellegű elhatárolódás jelölőjeként olvasható, hanem a testvéri magatartásra, reakcióra utalás jellege jelzi, hogy a megjegyzést milyen előfeltevés mozgatja. Albert ugyanis egyrészt azt feltételezi, hogy Tamás az övéhez hasonló érzékenységgel viszonyul a kérdéshez, másrészt azt, hogy véleménye ugyanolyan jellegű, mint testvéréé. Vagyis Albert a névvel kapcsolatos fogalomkészletét közösen birtokolt tudás kifejezőjének, a családtagok részéről is konszenzusosnak tekinti, s ezzel a család közösségi elbeszéléséhez kapcsoltnak gondolja a sajátját.

Narratívája hasonlóan rendies reflexként említhető releváns eleme a külső megjelenés. Talán a legjobb példa ennek illusztrálására Eliz rokonának, Muzslának a külseje alapján történő megítélése. Mint az elbeszélői közlésből tudható: „igénytelen külsővel bírt. Gyöngé testalkata az előkelőség és a kellem varázsát nélkülözé [...] Magatartásán több egyszerűség, mint szaloni kecs ömlik el. [...] Albert mégsem győzhette le azon gyöngeséget, hogy új rokonainál, ha születést nem talál, legalább megkülönböztetett alakot, nagyvilági tont, és finom ízlést keressen.” (143) Az elkülönülés e (hagyományosan a fiziognómiához is kötődő) formáit nevezi Assmann elitizmusnak. Szerinte a „noblesse oblige” értelmében „a felsőbb rétegek mindenütt különösen fontosnak tartják különleges voltuk látható nyomatékosítását, így aztán különösen hajlanak egy elsődlegesen »demarkációs« értelmű szimbolika kialakítására.”²³ E szimbolika természetesen az önmagukról szóló beszéd és kép megerősítésére szolgál csakúgy, mint a vérvonal tisztaságának felmutatása, az ősök és életvitelük már-már rituális tisztelete.

Arról, hogy az ősöktől milyen önmegjelenítő elbeszélési módokat örökölték vagy örökölhettek volna Albert és testvérei, részben már volt szó, azt azonban még részletesebben nem érintettük, hogy Albert saját magáról szóló beszédébe milyen mértékben és módon épülnek be a hajdani nemesi közösségi-családi nagyelbeszélés elemei. Pusztán az elbeszélői közlésből tudható, hogy Albert értékszempontjai szorosan köthetők, párhuzamba állíthatók a nagyapáéval: „Albert báró nagyatyja is, [...] titkon bevallaná, hogy fia a megváltozott viszonyok szerint, nem minden ügyesség nélkül védi a régi törekvéseket. Albert abban is visszaüött őseihez, hogy keble vallásos érzelmektől volt átitatva, és a külső szertartásokat is oly mélyen tisztelé, mint a hitesezméket.” (21), „nagyatyjához sokat hasonlító meggyőződése” (20) pedig érdekes személyiséggé tesz. Vagyis az unoka éppen azokon a pontokon köti saját életvitelét és életelbeszélését a felmenőkéhez, amelyek a legszembetűnőbben meghatározták hétköznapijaik szemléletét és megélését: a politikai nézetazonosságbeli és az ettől korántsem független vallásos viszonyulás komponensei tehát a legdominánsabban átvett és továbbvitt elemek. Olyannyira, hogy Albert részéről ezeknek még a legminimálisabb átértékelése sem történik meg, az eredetükre rákérdező legcsekélyebb reflexió is elmarad. Átvételük oka Albert önelbeszélésében szinte reflektálatlan, ám magatartását, tetteit meghatározó jellegük mint életelvek reflektáltak. Az erre való utalások át- és átszövik

²³ ASSMANN, *i. m.*, 154.

a regényszöveg egészét, jelezve a főszereplőnek a hajdani narratíva (tovább)-működésébe/működtethetőségébe vetett bizalmát.

Albert mindazonáltal törekszik arra, hogy ezeket az elemeket magáról és politikai nézeteiről szóló nyilvános beszédeiben elfogadható formában jelenítse meg: „Albert folyékonyan beszélte az átalakult idő nyelvét” (20). Elsajátítja a „más szótárt”, az „új tirádákat” (20), gondosan ügyel szónoklatai retorikájára: például nem használja a ’felsőarisztokrácia’ kifejezést. Amennyiben pedig szükségesnek látja, hogy más formát adjon az őseiével azonos véleményeknek, (elő)ítéleteknek, nemcsak egy másfajta jelrendszer elsajátításban vesz részt, hanem ezzel egy másik kognitív rendbe is belátást nyer. Az erről a tudásról szóló fogalomrendszerben azonban nyilvánvalóan másfajta morális képzetek tapadnak a felsőarisztokrácia, a katolikus egyház stb. szociális reprezentációihoz, mint az Albert őseinek (közösségi) tudását prezentálóban.

Megismerésükkel és a saját narratívájába történő praktikus beépítésükkel Albert tulajdonképpen lehetőséget teremt a hajdani, számára szocializált tudásként (készen) kapott elemek megőrzésére, továbbvitelére és egyben védelmére. Úgy is lehetne fogalmazni, hogy főleg az esztétikai szempontok szerint értékelhető, értelmezhető (szöveg)területre „menekíti át”. Az alapvetően a politikai beszédmódra jellemző regiszterek ilyen jellegű módosításával válik sikeres szónokká: Adél kívülről tudja szónoklatai szövegét (23), mert megragadja költőiségük, szépirodalmi rovatok elemzik beszédeit, apósa adatokkal alátámasztott érveit cáfolja nagy sikerrel olyan gazdasági ügyekről szólva, amelyekről nincsenek információi (144).

Az alapján véve a nagy, ősi családi elbeszéléshez kötődő komponensek is, mint például a nem azonos rangú, és eltérő – például polgáris – életvitelűekkel szemben érzett fenntartások, vagy a mésalliance-tól való idegenkedés, az esztétikum területén értelmeződnek olyan mértékben át, hogy elfogadhatóvá, sőt megélhetővé tudjanak válni Albert számára. Ezek a generációról generációra hagyományozódó készen kapott előítéletek, amelyek egy közösség, egy csoport meggyőződését szinte előíró, normatív szabályozó jelleggel, szigorúsággal közvetítik, s amelyek egyben egy tudásformát egy másik fölé rendelnek, mint a legtöbb kollektív reprezentáció, egyéni tapasztalattól függetlenek, személytelenek.²⁴ Egy aktív, mondhatni rohamos és programszerű változásban lévő társadalomban, mint amilyen a történet háttérét képező szabadságküzdelem előtti időszak is volt, új tudások, új eszmék és hiedelmek jönnek létre, amelyek specifikus struktúrákra találnak (például az egyházak, társadalmi mozgalmak, egyletek, klubok), és az e struktúrákban részesülő egyének magukévá teszik ezeket. Ettől egyetlen, társadalomban élő egyén

²⁴ „...egy reprezentáció, amely azért kollektív, mert mindenki munkája, stabillá válhat a reprodukció során és azáltal, hogy egyik generáció átadja a másiknak. Személytelenné is válik annyiban, hogy mindenkiről leszakad, majd a közös nyelv fogalmainak eszköze révén lesz mindenkié.” Ezen a ponton Moscovici Durkheimet idézi: „A konceptuális gondolkodás [...] azt is jelenti, ahogy a változót az állandó, az egyénit pedig a társadalmi alá rendeljük.” Serge MOSCOVICI, *A társadalmi reprezentációk története és aktualitása* = S. M., i. m., 359.

sem tud oly mértékben eltekinteni, hogy figyelmen kívül hagyhatná. Az emberek által kommunikált (új) jelentések és tudás(ok) előbb-utóbb kényszerítő erőként hatva beépülnek a mindennapos tevékenységbe és/vagy beszédbe.

Albert azzal, hogy elsajátítja az „új szótárt”, „a szociális térre vonatkozó kérdésekben – *mert ez volt a kor jelszava* – sok felkentséget s hazafi hevet” akar és tud mutatni, tulajdonképpen ezt a társadalomban a nyilvános beszéd által közvetített közös új tudást – amelynek része az is, hogy a polgár iránt nem szabad előítéllettel viseltetni, és elsődleges feladat a haza polgári átalakulását segíteni – építi be életvitelébe és önmagáról szóló beszédébe. (144 – kiemelés tőlem.) Ezzel elkerülhetetlenül módosítja a megörökölt tudás bizonyos elemeit, vagyis a megörökölt és alapjaiban egyszer már megsérült narratíva öszszetevőinek átstrukturálásához nyit utat. Ez nemcsak azt jelenti, hogy egyénít egy készen kapott alapokkal rendelkező elbeszélést. Hanem azt is, hogy személyes tapasztalata révén (az ősökét implikáló, valamint a társadalmi átalakulással megjelenő) két különböző közösségi tudás elemeinek összehangolására tett kísérletében a szociális reprezentációk és a hozzájuk tapadó morális képzetek, meggyőződések személytelensége is felszámolódni kényszerül. Vagyis bizonyos, régről szerzett tudáselemek reflektáltakká válnak, és ez előhívja az árnyalás, és Albert részéről, a saját döntéseit érintő magyarázkodás kényszerét.

A személyes tapasztalatban ugyanis a nem azonos rangúak életvitelével kapcsolatos fenntartások finomodnak, megítélésük, így például a bankaré, differenciáltabbá válik, a rangon alul kötött házasság szépségei is felsejlenek, illetve maga a házasság az „új szótár” segítségével megokolhatóvá, sőt kívánattossá válik (hiszen angliai polgárosodási mintákat hoz fel példának). Ha csak annak a változásnak a jellegére figyelünk, amely a polgárokkal kapcsolatos előítéletektől (nincs jellemük, nincsenek elveik, előítéleteik, vétkeik, csak az önzés és hiúság vezérli tetteiket [21]) egy polgár, Norbert értékeinek személyes tapasztalat alapján történő elismeréséig, vagy az Eliz nevében feltételezetten jelölődő kisszerűségtől a lány iránt érzett tisztelet kialakulásáig vezet, szembetűnő az esztétikum közvetítő szerepe: Albert színjátékokon keresztül értelmezi Norbertet, aki „beillik a derék nagybácsik közé, kik a melodramák- és vígjátékokban főszerepet játszanak”, Elizről pedig levelében így vall: „hercegisasszonynak vélnéd”; „költők vízióiba is beillenek”, amikor pedig hárfázik: „szeretnék kizarándokolni a jelenből ama költői századokba”. Hasonló műélvezetet tud nyújtani csodás énekhangjával az egyébként kékharisnyának tekintett Poliodora is, a család rokona (47–48). Az esztétikai hatás tehát nem csupán megélhetővé, de élvezhetővé is tudja tenni a más társadalmi csoportból származók közelségét, tompítja az elkülönülés-tudat erősségét.

Úgy tűnik, Albert a művészileg megformált szöveg, előadott mű által nyújtott élvezetet szerelmi életében és házasságában is hagyja narratívaszervező elemmé válni: Adélt akkortól véli szeretni, mikor először hallja a lány által komponált „vadregényes” dalt zongorán (26), házasságának mindennapjait szintén átesztétizálja azzal, hogy regényeket olvas fel, és meséket mond, ame-

lyeket Eliz csodálattal hallgat. Az Iduna, illetve a Zörények életéről szerzett tudás pedig annyi lírai és művészileg értékelhető elemet tartalmaz, hogy szinte predesztinálja a szerelemre.

Mint ahogy a fent említett példák sora mutatja, az események, a személyek művészi, esztétikai szempontú értelmezésének az alberti önelbeszélésben igen fontos szerep jut. Az esztétikai/(át)esztétizáló szemlélet minden helyzetben beváló narratívaszervező és -értelmező elemként, 'receptként' jelenik meg számára. Átjárást biztosít: az ősi családi elbeszélésből származó domináns komponenseket elfogadhatóvá teszi, helyet biztosít számukra az új kor kognitív rendszerében. Ezért van, hogy a „leszármazási fát [...] levétet a falról, és az ősök képeit csak művészeti szempontból mutogatá” (20), vagyis ha csak dekoratív háttérként, de mégis büszkélkedik családjá régiségével. Ugyanakkor a hajdani nagynarratíva implikálta bizonyos előítéletek és fenntartások, viselkedésbeli elvárások formájában megjelenő szociális reprezentációkat a művészi regiszterek segítségével differenciálja, s ezáltal le is építi. Az esztétikai élvezetek közös területet biztosítanak az eltérő közösségi (társadalmi) nagyelbeszélések inkompatibilisnek vélt elemeinek összehangolására, segítik Albertet a magáról szóló elbeszélés írásánál fölmerülő eltérő, mert más gyökerű, elbeszélésszervező elemek kiegyensúlyozásában.

Ha figyelembe vesszük, hogy a Kolostory fivérek közül Albert kötődik a leginkább az ősi közösségi-családi történethez, amelyet a család egyszer már átírni kényszerült, vagyis Albert egy már nem túl stabil, elemeiben már eléggé heterogén nagyelbeszélés keretei szerint akarja szervezni sajátját, továbbá ha figyelembe vesszük, hogy e törekvéseit egy más fogalom- és tudáskészlet összetevőivel kellene összehangolnia, kiegészítenie, belátható önmegjelenítő elbeszélésének összetettsége, és az ebben rejlő narratíváromboló lehetőség. Mindazonáltal a „kognitív többszólamúság”²⁵ harmonizálására tett lépései folyamatosan sikerrel járnak, az esetleges disszonanciák feloldódnak a virányosi komfortérzetben, a narratíva (feltételezett) egységét zavaró jellegükre pedig Albert megpróbál nem reflektálni. Ilyen potenciális disszonanciakeltő elem például az, hogy Norbert javasolja neki, keressen arisztokrata körökből feleséget magának (82–83.), és figyelmezteti: a Norbertek veszélyesek. De ilyen elemként értelmezhető az is, hogy Norbert többször hangsúlyozza leveleiben, hogy mind a család, mind Adél különnc jellemnek tartja Albertet, vagyis ezzel azt is jelzik, hogy Albert téved, amikor azt feltételezi, hogy a családtagok éppolyan konszenzusos érvényűnek ismerik el, és élik meg a családi narratívát, mint ő. S minthogy éppen arisztokrata születésűek (igaz, a maguk módján a polgári életvitellel szintén „barátkozók”) ítélik különncnek Albertet, ez ismét arra szolgálhat bizonyítékkul, hogy a regény összefüggései szerint Albert nem feltétlenül értelmezhető az arisztokrácia reprezentánsaként.

Mint ahogy az elbeszélői szöveg rámutat, Albert saját arisztokrata-tudatának megkérdőjelezhetőségére csupán egyszer reflektál, amikor el kell döntenie, hogy az ősi birtokon éljen-e Elizzel, vagy azon, amelyet apósa vett: „Mert

²⁵ *Uo.*, 394.

kikből állott híres arisztokratikus fajának egész létszáma? A zsobrák és ronda Tamásból, ki kopott örmény szatócsnak látszott, továbbá nagyobbik testvérének szelíd, de inkább egy kálvinista lelkészéhez, mint a szalonvilág úrhölgyeihez hasonlító özvegyéből, hat [...] sárban hentergő gyermekkel együtt, aztán az alispánból, ki [...] ütlekvirtuóznak neveztetett, végre a [...] kacér alispánéból [...]” (117). Azonban ez a reflexió is mintha csak azért történne, hogy a későbbiekben ne kelljen minden nap szembesülnie önmegjelenítő elbeszélése ’öncsaló’ dimenzióival. Ha Keselykőre költöznek, ez elkerülhetetlen lett volna.

Azoknak az elbeszélésszervező elemeknek a számbavétele után, amelyek jelenlétével együtt járó disszonanciaérzetet Albertnak sikerül elsimítani – biztosítva ezzel a narratíva viszonylag sértetlen továbbvitelét –, vizsgáljuk meg, hol vannak azok a komponensek, amelyek végül (ön)elbeszéléseinek olyannyira kardinális pontjaiként jelennek meg, hogy szoros kapcsolatba hozhatók az öngyilkosságával. Ehhez azonban újra érintenünk kell a főszereplő felmenőihöz, a család ősiségének kérdéséhez való viszonyulását. Említettük már, hogy bizonyos ezzel kapcsolatos keletkező disszonanciákat, disszonanciaérzeteket milyen eszközökkel és milyen sikeresen kezel saját önelbeszélése egységének megőrzése érdekében (a családi képek és a családfa elhelyezése, a veszélyes Norbertekről szóló levél, a rangon alul kötött házasság kérdése, hogy feleségét nem az ősi birtokra viszi lakni, a polgárius életvitellel kapcsolatos előítéletek leküzdése stb.), viszont vannak olyan események, amelyek bekövetkeztekor nem tud eltekinteni rendies reflexeitől. Ezeknek a tekintetbevétele talán magyarázatul szolgál a szakirodalom Kolostory vallásosságával-öngyilkosságával kapcsolatos kérdéseire.

A különböző élethelyzetekben adott reakciói alapján két ilyen terület jelölődik ki. Elsőként említendő a saját vagy más családok ősiségével kapcsolatos helyzetek köre. A Norberttel való első találkozás alkalmával Norbert azért lesz neki különösen szimpatikus és azért kelti fel érdeklődését, mert családja ősi voltáról beszél elismerőleg, mint olyanról, amelyről nagyapja, (a Kolostoryaknál hajdan vendégeskedő, furcsa nézeteiért különcként tartott) Norbert úrfi is sok szépet mesélt. Albert nem tudja elrejteni „arisztokrata érzületét” és azt, milyen jó érzés, hogy még külföldön is ismernek régi magyar családokat, köztük az övét.

A másik élethelyzet a családi birtok eladásával kapcsolatos. Albert első reakciója Tamásnak a birtok eladására tett javaslatára, hogy nagy lelkiismeret-furdalást érez, amiért, a család történetében először, neki kell ilyen lépést megtennie: „a Kolostoryak az ősi vagyon elidegenítésétől hagyományos félelemmel óvakodának, s ha másként lehetetlen volt, többnyire leányörökséget vagy későbbi szerzeményt vetettek zálogba. [...] S most Albertnek kelle a megszentelt szabályoktól először eltérni, neki, ki midőn tagadta, akkor sem volt kevésbé arisztokrata, mint azok, kik a koreszmék mázát nem kenvén nézeteikre, büszkén vallák be hitöket.” (67) A reakcióból gyanítható, hogy a „megszentelt szabályok” és „hagyományos félelmek” mögött valami erősen morális tartalmú kényszer rejlik. Valamilyen hétköznapi magatartássá/életvi-

tellé vált hagyományozódott tudás, amelynek eredete soha nem képezte igazán reflexió tárgyát, s tudáskészletként való jelenléte és működése éppen ennek a reflektálatlanságnak köszönhető. Maga Albert sem reflektál az eredetre, csupán érzi az erős disszonanciát, amelyet az ettől való eltérés okoz. A disszonancia képi jelölőjévé válik az álom leírása (71), amely Albertet őseivel együtt egy közös asztalnál jeleníti meg.

Annak elemzésénél, hogy a birtok tulajdonlásához és elidegenítéséhez milyen morális képzetek tapadnak, ismét hasznos lehet a társadalomtörténeti diskurzus bevonása csakúgy, mint az (ősi) nemesi címmel kapcsolatos morális képzetekről szóló értelmezésnél.

„Keselykő vidékén minden földesúr többnyire csak Werbőczyvel [...] foglalkozék” (14). A Hármaskönyv forrásainak, fordításainak és értelmezéseinek kérdéséről szólni nem tartozna szoros értelemben tárgyunkhoz, mindazonáltal leszögezhető, hogy a rendi státushierarchia és minősítési rendszer lényegét összefoglaló, évszázadokon keresztül legolvasottabb és leghivatkozottabb munkának számít. A rendi megosztottságról és annak morális gyökereiről szólva Tóth Zoltán már említett tanulmányában kiemelten tárgyalja a nemesség egy, a kereszténység előtről továbbhagyományozódott és bizonyos mértékben átértelmezett minősítő elvtől való függőségét.²⁶ A hellenizmus előtti időkre visszanyúló és Augustinus értelmezésében a középkori egyházi és világi jogfelfogásba bekerülő isteni eredetű természetjogról van szó, amely alapján mindenkinek egyenlő a szabadsága. Ettől megfosztják, vagyis jogvesztés illeti a közösség parancsának nem engedelmeskedőket, akiket „örökös szolgaságra” kell vetni csakúgy, mint a harcban meghódított népeket és leszármazottaikat.²⁷ Vagyis „mint minden létező társadalmi különbség esetén [...] itt is be kell következzen a bűnbeesés mint a morális hierarchizálás alapja.”²⁸

A szerző a Tripartitum I. rész 3. cím 6. §-ból származó szövegrész alapján rámutat a nemesítés és az azt „ékesítő” birtokadományozás közösségileg elismert és legitimált szerepének a kereszténység felvétele után is fennmaradó fontosságára. Eszerint a szent koronával megkoronázott fejedelem (király) adta birtokadomány a nemest megkülönbözteti a nem nemestől. Elnyerni csak a koronához – s minthogy a koronára a közösség ruházza jogkörét – a közösséghez való hűség bizonyításával, az érdemmel (meritas) lehet. Vagyis a megkülönböztetés, a rendi választóvonal morális ítélet eredménye. Ugyanakkor egyben szerződést is jelöl, amely a nemességet megkülönböztetett jogbirtokosként aposztrofálja. „Innen ágaznak le a rendi normának az egyéni státus olyan összetevőit szabályozó alapelvei, mint a birtoklás, a tulajdon kizárólagos joga mint elv és szándék kifejezése [...], innen ágazik le az egyénnek fejedelmi, illetve úri joghatóság intézményeiből eredő, de a hétköznapi családi életbe

²⁶ TÓTH, *i. m.*, 103–104.

²⁷ *Uo.*, 86.

²⁸ *Uő, A rendi társadalomszervezet történeti színeváltozásairól = Rendiség és polgárosodás*, Budapest, 1991, 21.

is lehető, a „szülék hatalmában” is tovább élő személyi függősége, illetve a társadalmi függőségek láncolata.”²⁹

Tehát a legősibbnek tekintett lőgyészi birtok eladása, egy ilyen értelmezői szempont felől közelítve, nem pusztán Kolostory Albert személyes tulajdonjogi ügye lenne az álomban rosszállóan néző ősök szemében, hanem a család mint közösség érdemeinek és jogainak, a nemesi nemzethez tartozás jelölőjének semmibevétele, vagyis morális és nem elsősorban pénzügyi vagy jogi megítélés alá eső kérdés.

Amikor Albert a Zörények családtörténetét hallgatja, amellet, hogy ebben a családtörténeti narratívában sértetlenül talál minden olyan elemet, amelyet a sajátjában is meglévőnek szeretne tudni, szembesül egy, a „felsőarisztokrácia” morális közösségének és közösségi nyelvezetének regisztereit mozgató elbeszéléssel, és (vissza)vágy(ódás)a egy ilyen módon elbeszélhető családtörténet iránt olyan erős, hogy „[m]inél inkább félrevonult a világtól, mentől kizáróbban élt kedélyes, de fénytelen házviszonyai közt, annál inkább érzé most a bűbájt, mely az arisztokratikus leszármazásról sugárzik. [...] Előtte a Zörények [...] másoknál [...] vonzóbb lényekként tűntek föl.” (134) (Iduna iránti vonzódásának is ez az alapja, nemcsak a nő személye és tulajdonságai.) Vagyis az elbeszélés hatására elveszíti rendies reflexei felett gyakorolt kontrollját, és az elkülönülés- vagy mi-tudat leépítését célzó különböző narratív praktikái hatékonyságának megkérdőjelezhetőségével kell szembenéznie.

Az ősi családok vagy a családok ősiségének tisztelete mellett a másik, Albert számára kezelhetetlen disszonanciát keltő élethelyzetek köre (részben az előzőhöz kapcsolódva) a keresztény valláshoz és gyakorlásához kötődik.

A Kolostory családnak a római katolikus valláshoz való kötődéséről már részben esett szó. Azonban e téma tárgyalásánál nemcsak családtörténeti vonatkozásokat kell szemügyre vennünk, hanem a családtörténetnek sokkal tágabb dimenziókat érintő nagyelbeszéléshez való kapcsoltságát, lehetne mondani, hogy közvetetten magát az alapját. Ugyanis, ha figyelembe vesszük, hogy a rendi pluralizmus világi rendisége milyen kötődéseket mutat az egyházi (katolikus) rendiséggel, látható, hogy a rendi minősítési rendszer gyakorlatilag innen veszi szemléleti kereteit.

Kolostory önelbeszélésének szerves része e nagynarratíva. A szakirodalomban is oly sokszor említett, a római utazásáról szóló levelei valóban a legnyilvánvalóbban illusztrálhatják ezt. De Albert politikai szónoklataiban olyanmennyire védi a katolikus egyház érdekeit, például az 1839-es, a vegyes házasságokban születendő gyermekek katolikus neveltetésére kötelező pásztorlevelet, hogy még párthíveinek a rosszállását is kivívja (27), Rousseau és Luther ellen is érvel (46). De az egyházpolitikai és az egyház intézményes jellegét érintő érvelés mellett lényeges, hogy milyen reflektáltan tekinti önelbeszélése szervezőalapjának a vallást. Rómában az első hely, amit felkeres, a Szent Péter-bazilika, amely – amellet, hogy lenyűgözi építészeti grandiózusságával – „a keresztény polgárosodás központjának” (42) nevezett város múltjáról való el-

²⁹ TÓTH, *A rendi norma és a... i. m.*, 104.

mélkedésre is készíti éppúgy, mint a Santa Maria Maggiore templom freskói és a negyvenórás kezdődő ájtatosság. Az együtt imádkozással, a közösségi tevékenységként (vö. „a külső szertartásokat is olyan mértékben tisztel, mint a hitesszemet” [21]) megélt imádkozással nyert nyugalom- és emelkedettség-érzet megerősíti önmagáról és családjáról szóló elbeszélésében: „A Kolostoryakban annyi emelkedettség van, hogy mindenikből vagy a kedély frissesége lírai ömledezést, vagy az élmények ingertelen üressége bizonyos közönyt mérít ki, mely az élet megvetésében a bölcsességhez, a magasabb rendeltetés iránti hitben a költészethez hasonlít, s együtt a keresztény világnézet jellegét alkotja. Én néha úgy érzem, hogy egész fővel vagyok magasabb, mióta a Péter-templom oltárszámolyaira térdepeltem.” (55 – kiemelés tőlem.)

Vallási elkülönülés-tudata a katolikus vallás egyetemességtudatához köthető, amelyet a (katolikus) kereszténység felvételével létrejövő morális közösség tagjai közösen birtokolnak. Minthogy a katolikus egyházi rendiség fölé helyezte hierarchiáját a világinak és ezt a világgal közjogilag elismertette, a vallásszabadság terjedésével, a szekularizáció során létrejött felekezetek és tagjaik (így a protestánsok) egyházrendi, -jogi státusszal nem igazán rendelkezhetek, vagy csak „a római katolikus egyház eretnek lelkek fölötti hatalmi aspirációi révén a keresztényeken belül” a katolikusokból származóan rendelkeztek vele³⁰ (kiemelés tőlem). Vagyis a katolikusok értelmezésében egészen a 19. század végéig joggal tapadhattak a más felekezetek tagjaihoz olyan ítéletek, amelyek őket eretneknek minősítik. Az ilyen típusú közösségi mi-tudatot erősítő és az ők csoportját kijelölő/eltávolító morális képzetek hagyományozódása és mentalitásbeli masszív jelenléte teszi lehetővé és jogossá, hogy a felekezet mint morális közösség elhagyása, határainak átlépése a legszigorúbban szankcionálandó bűnnek minősüljön mind az egyházi, mind a világi törvénykezés szemében. Ez a büntetés pedig az exkommunikáció. Az áttérés hűtlenségként van jelen mindkét rendi minősítésben. A kiközösítés nem pusztán erkölcsi értelmű, de fizikailag is megsemmisítő, mert rangvesztéssel, a leszármazás megszakításával, a nemesi nemzethez tartozástól, valamint nemzetséggel a birtokjogtól való megfosztással jár.

Minthogy a regényben a narrátori szöveg explicit módon megjelöli a Kolostory család életvitele és szemléleti módja szabályozójának tekinthető olvasmányt, valamint szintén az elbeszélői közlés erősíti a párhuzamot az ősök és Albert narratívaszervező sajátosságai között, feltételezhető, hogy a világi és főként az egyházi rendi minősítő elv fent említett elemei jelölik ki Albert önmagáról szóló elbeszélésének alapjait. Elmondható, hogy az új kor „tanult nyelve” mellett is a nemességhez tartozás mint vertikális rendi tagoltság és a katolikus egyházhoz való tartozás mint horizontális tagoltság szerint tudja kijelölni (maga számára is) saját maga elbeszélhetőségének határait: „A templom oltára a legmagasabb s a háztűzhely a legcsekélyebb pontja a földnek. A többi merő sivatag” – írja testvérének Rómából (61).

³⁰ Uo., 111.

Az oltár és család között felállított hierarchizált viszony nemcsak arra adhat magyarázatot, miért nem történik reflexió arra, hogy lelkiismeret-furda-
lást érezne Eliz megcsalása miatt, hanem arra is, hogy amikor családi neve
megőrzése és továbbvitele, valamint a vallása/felekezete között kell választani
(hiszen csak úgy válhatna el és adhatná nevét születendő gyermekének,
hogy protestáns hitre tér), miért válik tehetetlenné és döntésképtelenné. Csak
mellékesen jegyzem meg, hogy a rendiség kérdését érintően itt két, szorosan
a rendi hagyományhoz tartozó elem (a leszármazás törvényességének való
megfelelés és a felekezeti hűség) ütköznek össze, rámutatva magának a rendi
szerkezetnek a merevségére és morális kötöttségeire.

Amikor Albert megoldást próbál találni a válságszituáció kezelésére, az
egyik ilyen lehetőséget egy újabb, közösséginek mondható, a nemiség szerinti
minősítési elv kijelölte beszédben véli egy rövid időre fellelni. A férfiak közös
(ön)elbeszélése sokféle módon talál szociális reprezentációs formát, ezek kö-
zül lehetne említeni a klubok létesülését, a párbajt stb. De Albert számára az
önmegjelenítés ezen elbeszéléshez való kapcsolódásának hangsúlyozása a
nőkkel való bánásmód, valamint a férfiónbecsülés, avagy becsület megőrzése
tekintetében nyújthatna segítséget a disszonanciakezeléshez: „Hitemet s ez-
zel egész politikai múltamat szerelmemért... ah, nem... *férfibecsület*ért Iduna
lábai elé dobtam. [...] De ő maradjon legalább tisztán” (205), álmában pedig
a szentatyáknak „elmondá a világi okokat, melyek e lépésre kényszerítik. Be-
szélt szerelemről, *becsületről* és az iszonyú gyalázat felől, mely egy szép nőt
fenyeget” (209 – kiemelések tőlem.). Vagyis a szerelem egyéni szempontját
egyszer félretéve, máskor amellet, a férfi (közösségi) beszéd hasonló élethely-
zetet minősítő morális képzeteinek megfelelően próbál érvelni az áttérés mel-
lett. Ennek sikertelensége azt bizonyítja, hogy az önmagáról addig alkotott
önelbeszélésében ez nem igazán releváns, hogy annak hangoltságát alapvető-
en a felekezetéhez való viszonyulás adja. Amikor a férfi-közösségi retorika
elemeinek bevonása nem szolgál kellő meggyőző erővel abban a tekintetben,
hogy érdemes hitét és egyházát elhagynia, nyilvánvalóvá válik számára, hogy a
felekezethez tartozás képezi azt a narratív bázist, amelytől nem tud elszakad-
ni. A kezdetben „kognitív többszólamúsággal” jellemezhető önelbeszélése itt
válík végképp egyszólamúvá. A család eredettörténetében bekövetkezett vál-
ság miatt megtört nemesi nemzettudat fenntarthatatlanságától még el tudott
tekinteni, de a felekezeti „mi-csoport”-ból való kieséssel járó, antropológiai
lényegét érintő káosz- és veszteségérzet gondolata végképp felszámolja ön-
reprezentációjában.

Mint látható, a közösségi (nagy)elbeszélésekből az egyéni önelbeszélésbe
bevonó elemek mennyisége és bevonásuk módja leleplezi maguknak a közös-
ségeknek az önszemléletét is. A következőkben Iduna (ön)elbeszélését, an-
nak rendies elemeit, valamint Norbert szemléletének a rendi minősítő elvek-
hez való kötődését vizsgálom.

b) *A közösségi narratívák szerepe Iduna önnarratívájában*

Iduna személye először Terényi elbeszélésében tűnik fel. Minthogy egy olyan szereplő szövegében jelenik meg, aki, hangsúlyozottan, érzelmileg elfogult, de elbeszélőként tárgyilagos próbál lenni, ott körvonalazott jelleme kettős megítélés alá eshetne. Ám az elsődleges elbeszélő Terényi elbeszélését hitelesítve kommentáló megjegyzései, erre való hivatkozásai nyomán az olvasó „kénytelen” tárgyilagos elbeszélőként számon tartani Terényit a szereplői hierarchiában, illetve ennek következményeként hitelesnek tekinteni Idunáról alkotott jellemrajzát. A regény szövegében kevés olyan szöveghely van, amely az olvasó számára lehetővé tenné, hogy közvetlenül, tettei, párbeszédei alapján fogalmazhassa meg Iduna karakterbeli jellegzetességeit. E szereplő ilyen jellegű megjelenítésének kétféle értelmezésbeli következménye van: egyrészt magát a szereplőt illetően elmondható, hogy nem saját önreflexióin keresztül értelmeződik, vagyis nem körvonalazódik explicit önmegjelenítő, önértelmező szövege a regényben. (Ez persze tekinthető jelentésesnek is: amennyiben nem reflektál önmagáról szóló elbeszélésének szervezőelemeire, ezek problémátlan együttes működésére, összehangoltságára is lehet következtetni.) Másrészt, s egyben ennek következményeként, lehetetlenné válik az értelmező számára, hogy Iduna esetében az eddigi szereplői önmegjelenítő formákhoz hasonló módon értett – összetevőiben könnyebben elemezhető, mert reflektálttá vált – önnarratíváról beszéljen.

Az Iduna-karakterről tulajdonképpen csak az öt csodáló férfiak elbeszéléseiből, valamint az elsődleges elbeszélő közléseiből tudunk. A férfiaknak komoly problémát okoz e nő értelmezése, s ezt erősíti az elbeszélői hang is, amikor egyszer mentegeti Idunát Viktorral folytatott szerelmi kapcsolata miatt, a történések természetes folyamánként értelmezve azt, máskor viszont „kacér és emancipált néembernek” nevezi. Idunát nehéz egységes karakterként értelmezni, mindazonáltal e sajátos helyzetéből fakadóan is emancipáltságát, büszkeségét, nagyvilágiságát, különcségét, valamint vallásosságát említik meg leggyakrabban a róla szóló szereplői és elbeszélői szövegek. Ezzel mintha fedésben lenne Iduna egyetlen, önelbeszélési reflexióként értelmezhető megnyilvánulása: az albumában található négy kép témájukban életének sorsfordító eseményeihez kötődnek. Ezek közül három képen rajzolja le önmagát: egyszer apácaként, máskor kalandornőként egy matrózzal, majd (és talán ez a legérdekesebb) a Herminán arctalanul, de mégis felismerhetően. Vagyis ha Ricoeur identitásfogalmaival íránk le, narratívája révén nem annyira egy újra és újra felismerhető identitású egyénként, hanem változásában állandó személyiségként jelenik meg: az én *ugyanazonossággal* jelölhető identitásfogalom helyett jellemzéséhez a különtség tulajdonságával szorosabb kapcsolatban álló *őmagaság*-fogalom alkalmasabb.

A legelső jelenetben, ahol megjelenik Iduna, szintén az elkülönülés-tudat jelölődik: Terényi a templomban látja meg legelőször, imádkozás közben. De félrevonulva imádkozik, s ezt Terényi rögtön a büszkeség jeleként értelmezi. Iduna vallásosságára több utalás is történik a regényben: szobájában egy kis

oltár van, „imáját pontosan szokta végezni” (167), imádkozik Albert lelkéért (212), eleget tesz rendi kötelességének: a plébánost szinte minden nap vendégül látja ebédnél, mindazonáltal semmilyen utalás nem történik arra, hogy a hit gyakorlásának közösségi formája vonzaná. Ellentétben Alberttal, aki korántsem tartja elhanyagolható információnak, hogy Idunának milyen felmenői vannak, és ezek eredete hogyan fonódik össze a katolikus egyházzal és vallási közösséggel, valamint a kereszténység elterjedésével, megszilárdulásával.

Amennyiben Idunának mint a magyar „felsőarisztokrácia” tagjának narratívaszerveződését vizsgáljuk, feltűnő, hogy az egész elbeszélésben egyszer van szó családjá ősiségéről (a szentágostai plébános beszéli el a család eredettörténetét Albertnak). Arra pedig, hogy ez az eredettörténet reflektálttá válna Iduna önelbeszélésében, egyik elbeszélő vagy szereplő sem utal. Ennek alapján joggal tartható törésmentesen működésképesnek/integráltnak Iduna önelbeszélésének ezen szervezőeleme. Ennek a komponensnek a jelenléte Iduna narratívájában azért lehet/marad reflektálatlan, mert – szemben a Kolostoryak családtörténetével – a Zörény család eredettörténete, neve és egyházzal való összefonódottságának hitele a századok során nem kérdőjeleződött meg. Legalábbis a plébános szerint, aki a történetet királyi uralkodói évszámmal, magyar történetírókra és világi költőkre való hivatkozással és saját elbeszélésével is legitimálja elbeszélőként. S minthogy Albert őt hiteles elbeszélőnek tekinti, a családtörténet pedig egy minden elemében „tökéletes”, jól felépített elbeszélésként jelenik meg számára, elbűvölt befogadóként fel sem merül benne a történet megkérdőjelezhetősége.

Azok az elemek, amelyek mind az elbeszélő(k), mind a szereplők Idunáról alkotott értelmezésében, mind pedig Iduna saját (képi) önmegjelenítésében meghatározónak tűnnek, egyetlen közösségi elbeszéléshez, a nők társadalmi szempontból nem túl differenciált, mert alapvetően a férfihoz kötődő helyzetük alapján íródó elbeszéléséhez kapcsolódnak. Iduna személye és karaktere, de éppígy az Elizé, az Adélé, a Poliodoráé is, ezen elbeszélés elemeinek elfogadása vagy elutasítása szerint íródik és jelenítődik meg a szövegben.

Ha Iduna saját életéről rajzolt képein keresztül kibontakozó önelbeszélését (155–156) vizsgáljuk, feltűnő, hogy mindegyik képen egy férfihoz képest határozza meg önmagát: először a férjének (bakó) büntetésben alávetett nő (apáca) képe jelenik meg. A következő képen nincs rajta Iduna, de maga a rajz az el-/magára hagyott nő érzelmi megnyilvánulásaként értelmezhető: kifejezi Viktor iránti gyűlöletét. A harmadik kép a viharba kerülő Herminán kiszolgáltatott (és arctalan) nő képe, akit megment egy (szintén arctalan) férfi, míg a negyediken Iduna mint indiai nő és az őt ölelő, matrózként megjelenő Albert kettőse látható.

Életviteléből kitűnik tehát, hogy annak zavartalanságához háttérül a családi (eredet)narratíva és annak a katolikus felekezeti nagyelbeszéléshez való problémátlan kötöttsége, rendi elemeinek megkérdőjelezhetetlensége szolgál. Az Iduna életszemléletét és önelbeszélésének szerveződését alakító és abban törést, válságot előidézni képes egyetlen közösségi elbeszélésként a társada-

lomban a nő helyzetét, feladatait kijelölő és ahhoz minőségi képzeteket társító narratíva jelölhető meg, amelyet kötelességnarratívának is nevezhetnénk. Hiszen bármennyire is próbál emancipált nőnek mutatkozni, mivel házasságtörésével egyszer már eltekintett e nemi alapokon szerveződő közösségi nagyelbeszélés elemeinek tiszteletben tartásától – nem tudta kötelességből tett hűségfogadalmát férjének megtartani –, az e kötelességnarratívához való viszonya ambivalens lett, vagyis annak bizonyos komponensei reflektálttá váltak, ami a működésükben/Iduna számára való működtetésükben keletkezett zavarra utal.

Ezt a zavart magyarázza az elsődleges elbeszélő is, amikor rámutat Iduna helyzetének előnyére és árnyoldalaira: „egész modora és életszokásai által mégis örökös meghasonlásban volt a társasággal, s bár helyzete irigylették, egyszersmind elkárhoztatva lőn.” (165)

Iduna társadalomtól való elkülönülés-tudata tehát nem elsősorban társadalmi állására, származására (noblesse oblige) vezethető vissza, hanem személyes negatív tapasztalatai alapján úgy a férfi, mint a női nem másokat morálisan minősítő, de saját életvitelükben e minősítési elveket nem követő tagjainak lenézésére: „Mit becsüljön, gondolá, e kétszín-lényekben, kiknek erénye az eltitkolás ügyességéből áll, kiknek erkölcsstana a dehorsok megtartása által kielégítettik, s kik saját gyengeségeik mellett mások hibái iránt kéllehetetlenek?” (162)

Azonban a társadalom által a nőnek kínált életforogatókönyv elutasítása, az attól való emancipálódási törekvésének nehézségei és „különcködései miatt nem érzi jól magát” (165). E törekvés teljes lehetetlenségével akkor kénytelen végleg szembesülni, amikor kiderül, hogy Alberttól gyermeket vár, és amikor látnia kell, hogy Albertban ez a helyzet milyen válságot idéz elő. Ezen a ponton ő is az önmagáról írt elbeszélésének fenntarthatatlanságával, a társadalom által előírt női kötelességnarratíva erejével kénytelen szembenézni.

A nő becsülete és megbecsültsége regénybeli megjelenítésének kérdését a regény köré íródó kritikai diszkurzus sem hagyta figyelmen kívül, amikor folyamatosan összehasonlította Iduna és Eliz jellemét, és szükségét érezte annak, hogy Eliz erényeit méltassa. Az ő életvitele és önmegjelenítése ugyanis teljesen illeszkedik a kötelességnarratíva elemeihez: életszerepe a férfival (először apjával, majd férjével) való kapcsolata szerint jelölődik, és így nem térhet el a társadalom által előírt forogatókönyvtől. (Mellékesen jegyzem meg, hiszen ennek az értelmezésnek nem feladata a nő helyzetének regénybeli megjelenítését elemezni, hogy a kritikai diszkurzus, az Albert (arisztokrata)–Norbert Lipót (polgár) ellentétének differenciálatlanságához hasonlóan, talán nem eléggé árnyalta a regény nőszereplőinek kérdését sem, hiszen Poliodora, és főként Adél, női közösségi narratívához való viszonyulásának elemzése is érdekes összefüggésekre mutathat rá, relatívvá téve az Iduna–Eliz ellentétet.)

Mindezek alapján tehát a regény vonatkozásában elmondható, hogy Iduna és a nő szereplők (ön)életelbeszélésének és a többi szereplő róluk alkotott beszédeinek szerveződési alapját nem annyira társadalmi állásuk, származá-

suk vagy felekezethez tartozásuk határozza meg, hanem az ezeknél a közösségi szempontoknál életvitelükben dominánsabbnak tűnő nagyelbeszélésé, a női kötelességé.

c) Norbert Lipót narratívájának főbb szervezőelemei

A recepciótörténeti áttekintés során már volt szó arról, hogy milyen mértékben cáfolható az a regény vonatkozásában külsődlegesnek mondható szempont, amely szerint a regény két szereplőjében, Kolostory Albertban és Norbert Lipótban a korabeli arisztokrácia, illetve a polgárság reprezentánsát látják, hiszen sem az arisztokráciáról, sem a polgárságról mint egységes társadalmi csoportról nem lehet beszélni a regény által megjelenített korban (sem). Másrészt a regényszöveg sem beszél e szereplőkről „típusos” arisztokrataként vagy polgárként, sőt felvonultat olyan egyéb szereplőket, akik viszonylagossá teszik, differenciálják a két említett karaktert, és adott társadalmi csoporthoz tartozásukat. Ennek következményeként a regény értelmezésében konszenzusként elfogadott megállapítás, amely szerint e két figura polarizált ellentéte az elbeszélés alapja, sem tartható fenn. Kétségtelen, hogy úgy a mű keletkezése idején, mint később, a történészi, a társadalom- és irodalomtörténeti munkák hajlottak e két társadalmi csoport közötti különbségek hangsúlyozására, mindazonáltal a regényt a tárgyalt társadalmi összefüggések szerint olvasva belátható, hogy ezeket egy ennél sokkal összetettebb, mert egyénítettebb és egyénre vonatkoztatottabb kérdésként argumentálja.

Ami Norbert Lipót önmagáról szóló beszédét illeti, jól körvonalazhatónak mondható, annál is inkább, mert önelbeszélése-identitása meghatározó komponenseiről mind saját helyzetét elemző párbeszédeiből, mind a többi szereplő (főként Albert és Eliz) szövegéből, mind pedig az elbeszélői közlésből tudomást szerezhetünk.

Jól körvonalazottsága azonban nem jelent homogenitást is. Polgáris életvitele és életszemlélete mögül fel-felsejlik a rendi hierarchia kódjainak ismerete és tiszteletben tartása éppúgy, mint saját társadalmi csoportja bizonyos narratívaszervező elemeinek elvetése saját önelbeszélésébe való bevonhatatlanságuk miatt, valamint bizonyos tagjaitól való elkülönülés-tudata.

Norbert Lipót személyéről a regényben legelőször Albert szól: Rómából küldött leveleiben említi, mint „facsalt fejű”-t, ki „büszke, hogy nincs kutyabőre, és hogy ősei nem jöttek rablóvárakból alá, az ekevas és iparüzletek mellé. Norbert polgárgöggel néz az úri rend kevélységére, s a pénzemberek előítéleteit osztva, kész a régi nevek előítéletei felől órákig értekezni.” (46) Mint az idézetből kitűnik, Albert nem minden elfogultság és a polgáris életvitelűekkel szembeni fenntartás nélkül jellemzi a bankárt. Fenntartása enyhülne, amikor Norbert, a régi magyar családokról beszélve említi a Kolostoryakat, de ahogyan azt teszi, abból egyértelművé válik Albert számára: „a sors a középosztály makacs és elmés védőjével hozott össze, kinek evangelistája Sieyész, bibliája a francia charta, s tán a jövő életről reménye is minden előjogok

kridáján épül.” (47) Azonban Albert, az ő szemszögéből túlzottan elfogultnak tűnő Norbert jellemében méltatnivalót is talál: „Nem vala lényén az a hideg számítás és sivár önzés, melyet képzelődésünk a pénz embereihez szokott kapcsolni.” (47) – írja testvérének, Tamásnak, a társadalom e csoportjába tartozókhöz társított morális képzeire mutatva rá.

Norbert Lipót tehát nagyapja, a hajdan Kolostoryaknál vendégeskedő, és családi eredettörténetük hitelességét cáfoló Norbert életvitelét és életszemléletét próbálja követni. Noha önmagáról szólva nem reflektál erre a „készen kapott” hagyományra, mintára, az elsődleges elbeszélői közlésből tudható, annak idején hogyan hagyta a Voltaire-t olvasó nagyapa figyelmen kívül a rendi hierarchia meggyökeresedett formáit: „őméltóságának csakúgy köszönt, mint a várkaplánnak, a várkaplánnak csakúgy, mint a várnagynak, és a várnagynak csakúgy, mint a várhajdúnak [...] az illedelmet is sérté” (12). Mindazonáltal, noha Norbert Lipót sem társít túl pozitív minősítéseket a felsőbb társadalmi csoportok tagjaihoz, mégsem minden tettében és beszédében olyan radikális, mint nagyapja volt.

Önelbeszélésének alapját kétségtelenül a középosztályhoz tartozás gondolata határozza meg: „a foglalkozás embereiből [...] reám is ragadt egy kevés” (82), „én, a középosztály önréző és makacs tagja” (172), „én a józan ész embere vagyok” (185). Ugyanakkor annak (alakulóban lévő) közösségi/társadalmi önmegjelenítését nem minden elemében tudja és akarja beépíteni saját önelbeszélésébe: a rangkorságban szenvedőket, rangért házasulandókat, s azokat, akik ilyen házasságba kényszerítik lányaikat, mélyen elítéli. Elkülönülés-tudata tehát nemcsak a felsőbb társadalmi rétegekkel szemben van meg, hanem saját társadalmi csoportját illetően is. A hagyományosan a polgárius életvitelűeknek tulajdonított erények (racionalitás, a cselekvés, a vállalkozás, küzdés fontossága) birtokában van ugyan, de, például, a szintén a polgárius gondolkodásúakhoz társított minősítés: az ellenzéki gondolkodás és cselekedet terén nem olyan aktív (szemben a nem polgári származású és foglalkozású Alberttal). Mint Szegedy-Maszák Mihály találóan kifejti: „szegény könyvvívó volt, [...] de amint sikerült fölemelkednie, megállapodott, mintegy *kiegyezett a fennálló viszonyokkal*, és ettől kezdve az eseménytelen folytonosság vált lételemévé; ez teszi érthetővé, hogy „az ellenzéki eszméket a kereskedelmi kérdésekben nem mindig pártolta”³¹ (kiemelés tőlem).

A fennálló viszonyok elutasítása vagy elfogadása, de nem az ellenük való küzdelem, jelenik meg önelbeszélésében is.

Az arisztokrata családok házasodásához kapcsolt minőségi képzetek az elutasítás reakcióját váltják ki belőle: „a házi életből száműzik a vonzalmat, s a menyasszonyi ágyból kitiltott szerelem élvei végett a férjet balett-táncosnőkhöz, a feleséget pedig iparlovagokhoz utasítják. Én egyszerű polgár vagyok, s nem fogom majmolni szokásaikat” (81). Azonban az e társadalmi csoporthoz tartozók egyéb szokásainak, életvitelének ismerete nem vált ki belőle elutasítást; a társadalomban változatlanul jelenlévőnek tekintti, *más-ként* fogadja el őket: „Ön nem csak a magas arisztokrácia tagja, hanem e felekezet szokásait

³¹ SZEGEDY-MASZÁK, *Kemény Zsigmond, i. m.*, 162.

és életnézeteit többnyire osztja, oly szigorúan, oly következetesen, oly meggyőzősileg, mint én a polgári rendét.” (82)

A született és akként is nevelődött arisztokrácia mobilizálódási képességéhez tapadó minősítései szerint ez nem elég nyitott a másság, a másféle társadalmi csoportból származók befogadására. Beavatottnak tekinti őket, akik csak saját köreikben érezhetik jól magukat. Így a polgári világban nevelkedettek számára is megfelelőbbnek tartja önnön köreiből házasodni. Úgy tűnik, Norbert Lipót nagyon jól ismeri e másik társadalmi csoport világát, be rendezkedésének alapját képező rendi szerveződését, közösségeként való önmegjelenítésük szervezőelemeit és régi hierarchiája fenntartására irányuló törekvéseit, amikor Albertet le akarja beszélni a házasságról: „hitem szerint boldog csak azon körben lehetne, mellyel fogalmi egybekötik a név dicsőségét, a helyzet kiválóságosságát, a lovagias modort, a társalgási hang finomságát, s azon fiont, melynek kellemeit csak az avatottak érzik, s melyet a születés és a magához hasonló rangúak közti fölnevelkedés lehel, mint elidegeníthetetlen és el nem sajátítható varázst, arisztokráciánkra.” (82–83)

Ez a polgári szemléletmód több vonatkozásban is fontos. Egyrészt elmondható, hogy a Voltaire-t olvasó nagyapa egyenrangúságot hirdető és abban hívó radikális eszméihez és magatartásához képest itt egy visszafogottabb, mértékletesebb polgári szemléletről van szó, amely már annak a belátásával és tapasztalatával rendelkezik és működik, hogy a rendi tagoltság hierarchikus viszonyai, ha más módon is, mert rendiessé válva, de továbbra is fennállnak. Másrészt, s ennek egyben következményeként, e szemléletmód arról tanúskodik, hogy még azok is, akik, mint Norbert Lipót, polgárnak vallják magukat, önnarratívájukat, polgári identitásukat e magában is komplex és heterogén arisztokrata közösségi (nagy)elbeszélés elemeinek elfogadása, beépítése, vagy elutasítása révén határozhatják meg: egy létrejövő/alakuló társadalmi csoport csak a már meglevő(k)höz képest jelölődhet.

Norbert Lipót önmagáról szóló elbeszélésében az első törés akkor keletkezik, amikor Albert feleségül kéri lányát: „álmatlan éjeket töltöttem” (172). Az arisztokráciához társított minőségi képzetek mentalitásbeli elemeikkel addig hitelesnek tűntek és Alberttel kötött ismeretsége sem változtatott rajtuk. Amikor narratív számvetéséről/elbizonytalanodásáról – évek múlva, semmit sem tudva Albert házasságtöréséről – beszámol lányának, kiderül, hogy annak idején narratívájában az arisztokrata világot a házasodás szempontjából differenciálta: „meg valék győződve, hogy egy *arisztokratikus születésű* ifjú boldogíthatja ugyan a polgárleányt, de egy *arisztokratikus érzületű* igen ritkán; és az sohasem, ki még emellett *éveket töltött a szalonvilágban...*” (172 – kiemelések tőlem), de ennek a szempontnak a saját életelbeszélésébe történő bevonása sem módosította, ahogy ő nevezi: „világnézetét”. S ennek következményeként az arisztokrata világból származó és életvitelében arisztokrata módra élő Alberthez társított morális minősítései sem változtak. Ez pedig azt bizonyítja, hogy az ő beszédében és életszemléletében, életvezetésében, ha más hangsúlyokkal is, de éppúgy jelen vannak a rendies reflexek, kódok, mint Albertéban.

Norbert Lipót önelbeszélésének szerveződése egyrészt a polgári társadalmi csoport önmagában sem egységes közösségi elbeszéléséhez, másrészt, ennek öndefiníciós tevékenysége révén, a rendi társadalmi hierarchiában kulcsfontosságú arisztokrata életvilág közösségi narratívájához/annak elemeihez kapcsolódik, tehát alapvetően rendies jellegű mechanizmus szerint íródik.

Mindezek alapján elmondható, hogy a regény imaginatív terében megjelenített, különböző közösségi (nagy)elbeszélésekhez különböző módon és mértékben kapcsolódó egyéni életelbeszéléseken keresztül inkább egy változó társadalom mentalitásbeli, szerveződésbeli folyamatossága, mintsem társadalmi csoportok radikális ellentéte jelölődik.

A BUDA HALÁLA „TÖBBSZÖRÖSEN ÖSSZETETT” DIMENZIÓI

A szöveg mint dolog sohasem mint olyan, hanem mindig csak egy meghatározott módon adott, amely módot a szöveg megértésének elősegítésére kiválasztott vonatkozási rendszer hozza létre. Az irodalmi szöveg fiktív képződmény, és ezen rendszerint azt értjük, hogy hiányoznak belőle a szükséges valóságprédikátumok. Az irodalmi szövegek ugyanis nem empirikusan adott tárgyi világokat jelölnek, sőt éppen arra törekednek, hogy azt ábrázolják, ami nem adott.

(W. Iser: *Az irodalom funkciótörténeti szövegmodellje*¹)

1. Szövegintenciók a hagyomány funkciótörténeti modelljében

Akik e sorok írójának egymást követő próbálkozásait netán figyelemmel kísérik², esetleg némi meghökkenéssel konstatálják az Iser-citátum mottó rangjára emelését, minthogy Iser nem tartozott-tartozik sűrűn hivatkozott forrásai közé. Ugyanakkor egy olyan meglehetősen sokat elemzett és komplikált műnek, amilyennek a *Buda halálát* véljük, újfent való tárgyalásához nélkülözhetetlennek látszik annak deklarálása, hogy a funkciótörténeti szövegmodell, pontosabban szólva: a műfajtörténeti megközelítés ezen oldalról történő alátámasztása kínál számunkra új megoldásokat.

Az irodalmi szövegek funkciótörténeti modellálása felől ugyanis átjárás mutatkozik a történeti poétika irányába, amennyiben fikcionális szövegek szituációképzése a műfajok meghatározta tényezők vonatkozásrendszerében játszódik le. Fikció és valóság poláris szembenállása példának okáért más az eposzban, mint a történelmi regényben (s ezzel máris a *Buda halála* vitatott alkatánál tartunk): az előbbiben a mítoszt kezelik valóságként, az utóbbiban a múltat költészetként.

„A fikcionális szövegek repertoárja tehát nem pusztán azokból a szövegen kívüli dolgokból áll, amelyek a korszakos eszmerendszerből származnak; a szövegbe többé-kevésbé beépül az előző korok irodalma, sőt gyakran egész tradíciók.”³ A *Buda halálában* tehát benne van (virtuálisan) az epikai hagyomány egésze (legalábbis Homérosztól a *Niebelung-énekig* sok minden) és

¹ Wolfgang ISER, *Az irodalom funkciótörténeti szövegmodellje*, Helikon, 1980/1–2, 40.

² Nem lehetnek sokan, mert éppen a *Studia Litteraria*-ban megjelent első, pályaindító tanulmányom óta kereken negyven év telt el.

³ ISER, i. m., 59.

„szövegen kívüli dolgok” is (például aktualizálható történelembölcseleti, etikai, politikai indíttatások), fejlődéstörténeti szempontból viszont műfaj történeti funkcionálását tekinthetjük meghatározónak: viszonyát a *Zalán futásához*, a *Zalán futását* parodizáló *A helység kalapácsához*, Kemény történelmi regényeihez, a *Toldi-trilógiához* stb. (*A helység kalapácsához* az köti, hogy Petőfi komikus eposzának megsemmisítő paródiája ellenére kísérletet tesz a honfoglalási eposszal, Kemény történelmi regényeihez az, hogy ezek a kor legnívósabb múltidéző allegóriái, a *Toldi-trilógiához* az, hogy a rekonstruált naiv epikára tett másik kísérlet gyanánt a *Buda halála* alternatívája.)

A repertoárban – mint erre tanulmányában Iser rámutat – a megelőző irodalom és a szövegen kívüli normák elemei keverednek. Sőt, azt lehet mondani, hogy az ilyesfajta keveredéseken alapul az irodalmi viszonyok differenciálódása. Vannak olyanok, amelyek kifejezetten olyan empirikus adottságokra vonatkoztatnak vissza, amelyek a szövegen kívüli normák növekedését idézik elő a repertoárban; ez elsősorban a regényre nézve igaz. De vannak olyanok is, amelyekben a korábbi korszakok irodalma a repertoár tárháza, mint ahogy ez a lírában figyelhető meg.⁴ Iser logikája szerint tehát egy szabadabb és vegyesebb, az empiriával szorosabb kapcsolatot tartó alakzat (esetünkben a *Buda halálának* a történelmi regényre emlékeztető mozzanatai) mellett a hagyományhoz jobban kapcsolódnak a költői alakításmód tendenciái (esetünkben az eposzias, vagy általában a verses epikához tartozó formatörekvések). A *Buda halála* szövege, nyelvi és eszmei többretegűsége tehát különböző kortársi, de még inkább korábbi szövegekkel és műformákkal való kapcsolatában nyilatkozik meg.

Az előző korszak irodalmára utalás azonban nem merül ki abban, hogy egy ismert horizontot világítson meg, még ha bizonyára hat is rá; ez az utalás ezenkívül a meghatározott szövegintenciók artikulációs mintáját olyan visszatérésekben idézi, amelyek nemcsak véltek, hanem egyben olyan orientálást nyújtanak, melynek követése során a vélt keresendő. Hogy milyen kevésbé képzelhető el az irodalmi elemek pusztá reprodukciójaként, az már abból is kiviláglik, hogy a megismételt elemek kontextusa már nincs jelen; az ismétlés nem pragmatizálja az ismételt elemet, és új környezetbe kerül.⁵

Amikor Arany a *Buda halálával* a magyar honfoglalási eposzi hagyomány folytatójaként lép fel, akkor már ezzel a kiinduló lépéssel, ennek az előzményektől (mindenekelőtt a *Zalán futásától*) eltérő voltával virtualizálja is azt. A *Zalán futása* óta eltelt csaknem négy évtized lehetetlenné teszi a műfaji intenció azonosságát, akár közelségét is. Az azonban, hogy a régi kontextus megismételhetetlen, nem jelenti annak eltűnését. Sőt: nemcsak jelenvaló marad (a *Csaba-trilógiát* lehetetlen a honfoglalási eposzi előzmények figyelmen kívül hagyásával olvasni), hanem olyan szövegháttérre változik, amely nélkül az új mű értelmezhetetlen. Magyarán: a *Buda halála* funkciótörténeti megközelí-

⁴ Uo.

⁵ Uo., 60.

tésben azzal gazdagodik, hogy a *Zalán futása* óta eltelt évtizedek tradíciótöbblete, az eposz irányába megnyilatkozó számtalan affirmatív vagy parodikus allúzió mind-mind belekerül a szövegmögöttesbe, nem is beszélve az eltelt évtizedek történelmi vagy politikai tapasztalatairól. (Külön tanulmány tárgya lehetne, hogy a honfoglalás kérdésköre milyen jelentésmódosuláson megy át a 49-es katasztrófa hatására. Ennek széles távlatú kifejtése megvan Dávidházi Péter kitűnő *Toldy*-monográfiájában.⁶)

2. Idő- és jelentéstávlatok a csodaszarvas-regében (Betét vagy háttér?)

A meghatározott szövegintenciók artikulációs mintái közül eddigelé viszonylag csekélyebb jelentőséget tulajdonítottak a *Rege a csodaszarvasról* műbeli funkcionálásának. Igaz, újabban is szóltak erről, méghozzá újat is mondván. Blaskó Katalin például rámutatott, hogy nem más ez, mint rege a regében, amely belülről értelmezi a szövegegészt, hiszen a két történet párhuzamos: Hunor és Magyar honszerző és élettermő vállalkozása Buda és Etele halálba torkolló és honvesztő párosának feleltethető meg, sőt a csodaszarvas-rege Etele legitimitásának része lehet.⁷ Nyilasy Balázs már korábban hangsúlyozta, hogy a rege pszichikai entitások nélküli idillje, aranykori totalitása, „egészlegetes víziója” a maga archaikus elrendezettségével, naivitásával speciális dimenziót jelent a *Buda halálán* belül. „Ha a *Buda halála* ügyében össze-össze is dugja fejét az ítések és költők hada, a betétként beillesztett *Rege* már rendre kicsöppen a tanakodásból. E mostoha sorson még csak nem is csodálkozhatunk, hiszen a csodaszarvas-legendát feldolgozó költemény valóban idegen test a nagy műben. »Végzet«, »tragikum«, »eposz«, »lélektani realizmus« és más efféle, a Buda–Attila konfliktust megjelenítő versben valóban kigombolyításra, szétszalazásra váró problémagubancok itt valóban nem csomósodnak össze. A dimenziók közt oly szívesen vándorló Arany az ötödik rész után egyetlen ének erejéig új dimenziót tárt fel.”⁸

Más kérdés, hogy az sincs kizárva (kockáztatjuk meg a magunk részéről mindössze az ötlet szintjén): a *Regében* sok minden ellentétes azzal, aminek látszik. Derűs és magabiztos hanghordozása az otthonvesztés, az eltévedés, a meggondolatlan, sőt barbár akciók (leányrablás) mozzanatait „szelídíti” a *Buda halála* reményt adó kicsinyített másává, miközben a néhány évvel koráb-

⁶ DÁVIDHÁZI Péter, *Egy nemzeti tudomány születése (Toldy Ferenc és a magyar irodalomtörténet)*, Bp., Akadémiai, 2004.

⁷ BLASKÓ Katalin, *Hatalom, legitimitáció, karizma (Arany János: Buda halála)*, Studia Litteraria, 2000, 133.

⁸ NYILASY Balázs, *Naiv rege a teljességről (Arany János: Rege a csodaszarvasról)* = „A szó társadalmi lelke”, Bp., Cserépfalvy, 1996, 245–247.

ban félbehagyott *Az utolsó magyar* testvértelenség-élménye, védtelenség-élménye borong mögötte:

Mint ősei romlatlan, ép,
Mint ősei szilaj, szabad.
Akár viselni bős hadat,
Akár megűzni a vadat.
E multság, ama veszély
Volt nála szükség, szenvedély:
Ezzel tartá fön életét,
Azzal faját, kis nemzetét,
Mely elszakadt, testvértelen.
E nép ajkának otkörül
Siket vala mindannyi fül:
E nép fülének – bárha szólt,
A szomszéd ajka néma volt:
Hegyen, völgyön, lapályokon
Lakott ember, de nem rokon.

Ha viszont újólag megfontoljuk az Isertől vett mottó instrukcióját (az irodalmi szövegek nem empirikusan adott tárgyi világot jelölnek, hanem azt, ami nem adott), akkor a rege esetében is speciális kettősségre, dimenzió-elbizonytalanításra gyanakodhatunk. Az *Ötödik ének* a hegedősök kobzán zengő dalt genealógiának minősíti:

Hunor, Magyar ősről zeng a dal beszéde,
Kiktől ered a hun és magyar ág népe.

Hogy kerekedtek fel öreg Ázsiából,
Isten-csuda által, őseik honából,
Gímvad után szittya földre miképp jöttek,
Hol magyar és hun nép törzs-atyjai lettek.

Az „Isten-csuda”-ra ugyan itt is történik célzás, mégis az eredetmonda hitelessége kap hangsúlyt. A folytatás váratlan fordulatot hoz. Az elcsendesedő tábor mintha valami varázslat színterévé válna, ahol a rege a bűvöletek és a csodák szférájába kerül:

Így lobog a jókedv az egész táborbul,
Míg rúddal az ének szekere lefordul;
Azután a máglyák tüzei lankadnak,
Kevés nesze hallik a pihenő hadnak.

De Hunort a szép dal felverte kobozzán,
Eljő, ivadékit firol-fira hozván;

Léptők után a lomb megsuhan ott és itt;
Szent a manók éje: fű, fa, virág csitt! csitt!...

A „manók éje”-ben felhangzó bűvölő ének dimenziója nyilvánvalóan más, mint a *Buda halálának* lábjegyzetekkel, a krónikákra, a nyelvtörténetre való hivatkozásokkal dokumentált szövegvilága.

Az irodalmi elődszövegek, a tradíció tehát a legősibbtől a legújabb ihletőig (a 19. századi regény pszichologizmusáig) végtelen kontextust hoz mozgásba, ami a *Buda halála* dimenziójának nemcsak egyediségét, hanem összetettségét is reprezentálja. Barta János, akinek teoretikus felismerése a műfaji változatok, hangnemek, világképek (dimenziók) között vándorló epikusban identifikálta Aranyt, a *Buda halála* dimenziójának sokszerűségét emígyen definiálja: „A *Buda halálában* már a műfaji megjelölés archaikus epikumra utal (hun rege) – ezt a dimenziót idézi; az első strófa, az »invokáció« vagy »propozíció« is, s az archaikum adva van nemcsak a témában, a nyelvben, hanem a motívumkincsben, az életmód-ábrázolásban, a csodaszarvas-betétben is. Ez az archaikus világ azonban egy modern lélektani indokú sorstragédiát hordoz: a konfliktusok, az intrikák, a testvérgyilkosság inkább drámára emlékeztető megjelenítését. Kettős perspektíva uralkodik itt is; ha analógiát keresnénk: olyan, mint a reneszánsz festők bibliai ábrázolásai, amelyek a szent történeteket a saját koruk életén és emberein át elevenítik meg.”⁹

3. A „többszörösen összetett dimenzió” hatásszövevénye

A magunk részéről azt a kettősséget (amit – némi iskolás leegyszerűsítéssel – eposzi és regényszerű, archaikus és modern dualizmusaként szokás emlegetni a *Csaba-trilógiában*) egészítenénk ki további tételekkel (s nemcsak a *Regével*, hanem mindazzal, ami – Iser sajátos szóhasználatával – „szövegen kívüli dolgok”-ból, illetve az „előző korok irodalmá”-ból beleépül), melyek a történeti poétika módszere alapján műfaji sugallatokkal is azonosíthatók. Barta János fogalmazásában viszont mindez „többszörösen összetett dimenzió” megképződéséhez vezet: ha a „perspektívák, a szemléletmódok már csaknem kielemezhetetlen ötvözetben olvadnak össze”, akkor a „többszörösen összetett dimenzió valami magas szintű hatásszövevényben érvényesül...”¹⁰

Milbacher Róbert nemrég fedezte fel, hogy a Barta János által emlegetett epikus perspektívák Wittgenstein kategóriáival is összefüggésbe hozhatók: „Barta János *Arany János és az epikus perspektíva* című tanulmányában Arany

⁹ BARTA János, *Arany János és az epikus perspektíva* = B. J. Arany János és kortársai, válogatta és sajtó alá rendezte Imre László, Csokonai Universitas Kiadó, Debrecen, 2003, 55.

¹⁰ *Uo.*

epikájának alapvető jellegzetességét a különböző dimenziók közötti szabad vándorlásban, ezeknek a dimenzióknak a váltogatásában látja.”¹¹ (Megjegyzendő: annyiban nem „szabad vándorlás” ez Barta elképzelése szerint, amennyiben ugyanahhoz a dimenzióhoz többé nem tér vissza, tehát minden új műhöz új, a korábbiaktól eltérő epikus perspektíva tartozik.) „Barta terminusa többé-kevésbé lefedni látszik a Wittgenstein nyomán elhíresült ’nyelvjáték’ fogalom használhatóságának terepnumát. A nyelvjátékelmélet a különféle igazságokat, a szavak jelentéseit az egyes nyelvjátékközösségektől teszi függővé, vagyis »eloldja« a metafizikus legitimáció lehetőségétől, és csak pragmatikus használatban megnyilvánuló jelentésről vesz tudomást.”¹² Az imént ilyesmire gondoltunk, amikor arra utaltunk, hogy a *Rege* másfajta műfaji bealátódásnak feleltethető meg, mint a *Buda halála*, azaz két különböző nyelvjátékközösség szintjén áll a *Buda halála* ötödik, illetve hatodik éneke, ami egyebek mellett abban nyilatkozik meg, hogy „metafizikus legitimáció”-ja – főképpen befejező versszakaiiban – eltér a műegészétől.

Barta Jánosnak egyébként az a korszakalkotó felfedezése, mely szerint Arany nagyobb epikus kompozíciói más-más dimenzióhoz kapcsolódnak, magának Aranynek a nyilatkozatával is alátámasztható. A *Buda halála* első kiadásához írt *Előszó* az „elbeszélés ószerűen naiv formáját” ezen művéhez, műfajához, kizárólag jelen tárgyához tartozónak véli, s a „Férfiat énekelek” kezdéssel ellentétben a „krónikák egyszerű nyelvét” jelöli meg ehhez illőnek, egy szűken értett eposziséggel szemben tehát valamiféle történeti epika körvonalai lebegtek a szeme előtt. (A mű további sajátosságaira vonatkozóan nem bocsátkozik részletekbe, amivel arra bátorította az utókort, hogy regényszerűséget, balladaszerűséget és sok minden egyebet tekintszen jellegadónak.)

Kétségtől ez az *Előszó* is hozzájárulhatott ahhoz, hogy a *Buda halála* körül egyfajta tanácstalanság, a műfaji besorolással kapcsolatosan tétozás támadjon. A mű talán legújabb interpretációs kísérlete is (lehet, hogy az indokoltnál nagyobb mértékben) ebből indul ki: „Nagy költőink közül kevesen hagytak hátra olyan zavarba ejtő életművet, mint Arany János. Ennek a zavarnak az oka elsősorban a töredékességben és a több szinten megfigyelhető heterogenitásban áll, alapjában véve ez a két mozzanat az, ami az elmarasztalásokban – különböző összefüggésekben megragadva és különbözőképpen megfogalmazva ugyan, de – újra és újra visszatér.”¹³ A magunk részéről Barta

¹¹ MILBACHER Róbert, „...földben állasz mély gyökökkel...” (*A magyar irodalmi népiesség genezisének akkulturációs metódusa és pórias hagyományának vázlata*), Bp., Osiris, 2000, 139.

¹² Uo.

¹³ KOÓS István, *Narratíva és dinamika nemzeti eposzunkban* (Arany János: *Buda halála*), Literatura, 2004/1, 34. (A tanulmánynak a címe bizonyos ellentmondást rejt magába: természetesen mondhatjuk „nemzeti eposzunk”-nak a *Buda halálát*, de nem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy szerzője szándéka szerint ez nem magyar és nem eposz, hanem hun rege.)

imént idézett képlete után kevésbé gondoljuk „zavarba ejtő”-nek Arany epikai életművét, a töredékek, a töredékesség pedig már régen (legalábbis a romantika óta) nem tekinthető egyértelműen esztétikai deficitnek.

A továbbiakban aztán az idézett tanulmány szerzője is hasonló belátáshoz jut el, mondván: a töredékesség és a heterogenitás „korántsem tekinthetők az aranyi szövegkorpusz accidenciális jegyeiként, nem egy egyébként teljességre törő affirmatív életmű problematikus aspektusai, hanem annak lényegi jellemzői. Elmarasztalás helyett tehát érdemesebb megkísérelni a szövegeket éppen ennek a zavarnak a mentén értelmezni és megvizsgálni, lehetséges-e felszíni ambivalenciák mögött egy mélyebb, immár termékenyebbnek tűnő szövegmozgást megvillantani.”¹⁴ (A gondolatmenet nem látszik figyelembe venni azokat a tendenciákat, amelyek egy-egy műcsoporton belül a klasszikus szimmetria, befejezettség és harmonikus egységberendezés jegyeit mutatják fel, pedig ilyenek is akadnak szép számmal Aranynál a *Toldi estéjétől* bizonyos balladákig.)

Problemátikus (mintha valami klasszicizáló norma jegyében kellene minőséget és egységességet „mérni”) a *Buda halála* „hibá”-inak, ambivalens mozzanatainak számbavétele. „Bizonytalanságok adódnak a szöveg műfaját, létmódját illetően: a *Buda halála* nem kimondott eposz, hiszen az eposzok meghatározó eleme, az isteni akarat, marginális szerepet játszik benne. A lélektani regény eszközeivel dolgozik (bár a szereplők egyszerre stilizáltak és pszichológiailag összetett jellemek), ugyanakkor Ady »elhúzott balladá«-nak nevezte...”¹⁵ (Adyt a legkiemelkedőbb magyar lírikusok közt tartja számon minden hozzáértő, megállapításainak műfaj történeti hozadékát viszont nem szabad túlértékelni.) E ponton lehetetlen rá nem mutatni, hogy a műfaji tisztázatlanság vagy kevertség nem akadály, hanem sok esetben előidézője a művészi tökéletességnek. Hogy a világirodalomból hozzunk a *Buda halálához* időben közeli példákat: a *Háború és béke* eposzi jellege új lehetőséget biztosít a lélektani analízis számára, a *Bűn és bűnhődés*ben pedig bűnügyi történet és filozófiai traktátus szűk „kamara-drámá”-val ötvöződik, a *Peer Gynt* pedig filozófiai drámai költemény és a norvég folklórba ágyazódó szimbolikus és epikus jelenetsor egyszerre. (Richard Wagner műfaji szintetizáló törekvéseinek Arannyal való párhuzamait jelen tanulmány keretei között kifejtetni végképp lehetetlen.)

Koós István további következtetéseket fedez fel a *Buda halálában*, pontosabban inkább a mű értelmezéseiben, például Sőtér „történelmi példázat” elgondolásában. Fogyatékoságot lát a téma és a főszereplő mibenlétének, kilétének tisztázatlanságában, illetve az eposzi végzet meghatározatlanságában. (Ilyesfajta egyértelműségi igény jegyében a *Hamlettől* a *Bánk bán*on át a *Karamazov testvérek*ig sok remekmű volna elmarasztalható. A *Vörös és fekete* jelentőségét meg éppen abban látják már régóta, hogy Julien Sorel „következtelen”, „logikátlan” viselkedése a klasszicizmus kiszámítható és teljesen

¹⁴ Uo.

¹⁵ Uo.

megmagyarázott hőseihez képest önértelmező, önelemző olvasásra sarkallt, s mint ilyen a 20. század első felének egzisztencialista személyiségképe felé mutatott előre.)

Mint a tanulmány második feléből kiviláglik: Koós István egy meghatározó belső mechanizmus kimutatásához kíván eljutni, amikor a metaforákban megmutatkozó kettősségnek a mimetikus rétegben is felfedezi a megfelelőjét: „A metaforák egymáshoz való viszonyában tehát ugyanaz a stabilizálhatatlan mozgás figyelhető meg, ami a testvérek viszonyában.”¹⁶ A további gondolatmenet invenciózusan villantja fel a szövegszerveződés újfajta perspektíváit: „A dinamika ... nem az ábrázolásmód sajátosságaiban ragadható meg, hanem egy sokkal absztraktabb szinten. Ez a kettősségeket mozgásba hozó dinamika ugyanakkor maga is egyik tagja a kettősségnek: szemben áll a narratív réteggel, amely a szöveget egy ábrázoláselvű műként tárja elénk.”¹⁷ Egy dinamikus és egy narratív réteg viszonyában találja meg ily módon a mű belső magyarázatát: „A dinamika szempontjából a narratíva nem más, mint ennek a dinamikának az elfojtása, látszólagosan összefüggő, szilárd kéreggé való fagyasztása, és ezáltal energiájának megfékezése, a dinamika pedig nem más, mint ennek a látszólag sík felületnek a roncsolása, a szubverziója.”¹⁸ Mindkét rétegnek – úgymond – meghatározó eleme a halál, mely a metaforikus és a referenciális szint között közvetít (Buda meghal, de eleve halott átvitt értelemben, illetve halottnak mondja a felesége).

Koós István tanulmánya azonban a manapság sűrűn elmarasztalt „pszichologizálás”-tól sem riad vissza: „az a tény, hogy Buda és Etele egyaránt kapcsolatba hozhatók Arany különböző állapotaival, hangulataival, felveti annak a lehetőségét, hogy a két szereplő elgondolható úgy is, mint egyetlen szubjektum temporális distanciával létrehozott szinkron realizációi.”¹⁹ (Hozzátehetjük a magunk részéről: e feltételezés mellett szólhat, hogy a *Buda halála* íráskor Arany már ismerte *Az ember tragédiáját*, s aligha kerülte el figyelmét – ez a kortársak közt szóbeszéd tárgya is volt – hogy mind Ádám, mind Lucifer – mintegy a szerző vitázó két „fele”-ként – szubjektív módon kötődik Madáchhoz. Ezen a ponton szerzőnk akár Bahtyinnak Dosztojevszkij polifóniájáról szóló elméletére is utalhatott volna.)

E sok-sok érdekes megfigyelés alkalmat teremt a műfaji mintákhoz rendelt irodalomtörténeti tanulságok összegzésére is. Hiszen ha a tradíció és a kortársi műfaji hierarchia exponensei felől nézzük a *Buda halálát*, akkor nagyon is indokoltan fedezhető fel mindebben műfaji alakzatok egymásra másolódása éppúgy, mint a magyar és a világirodalom sok kortársi remekművében. Még az is feltételezhető, hogy éppen a 19. században kerül sor olyan átalakulásra és keveredésre műfaji szempontból, ami nemcsak csúcsra futtat hagyományos műfajokat (Dosztojevszkijtől Wagnerig), hanem egyszersmind a megújulás

¹⁶ Uo.

¹⁷ Uo.

¹⁸ Uo.

¹⁹ Uo.

kiindulópontjául szolgál. Gondolhatunk itt a német romantikus lírára, mely a francia szimbolistákat inspirálja, a német romantikus, sőt kísértetballadára, mely Poe *A hollójának*, a modern líra kiindulópontjának előzménye, vagy akár Melville *Moby Dickjére* (1851), mely végzetdráma és kalandregény, jelkép és mítosz, leginkább azonban filozofikus tengerészregény, s amely történelmileg és földrajzilag éppúgy determinált, mint a *Buda halála*.

4. A műfaji minták módosulásai: a képek

Inspiratívnak mondhatók Koós István tanulmányának azok a bekezdései, melyek a képvilágra irányítják a figyelmet. Már Nyilasy Balázs hangsúlyozta, hogy az eposzi közvagyon paneljei közül hiába keresnénk itt a homéroszi hasonlatokat, csak a *Tizenegyedik ének* két híres hasonlata „nyujtózódik ki kettőnél több strófára.”²⁰ Nos, a magunk részéről nem is a homéroszi hasonlatok jelenlétét (esetleg nem szignifikáns jelenlétét) érezzük meghatározónak, hanem valami különös, hullámokban fel-feltörő, az epikus menetet „fodrozó”, indázó képfüzért.

Ezek a képek sem az eposzias, sem a regényszerű, sem a drámai műfaji mintába nem illenek bele igazán, a balladaiságtól pláne idegenek. Még a *Tizenegyedik énekben* is, amely pedig közel esik a tragikus végkifejlethez, roppant sűrűn sorjáznak a népies, szinte naív képek:

Erre, miként tóba ha nehéz kő loccsan,
Pillanatig nagy zaj, s csend álla be mostan,
Pillanatig habját a sokaság verte:
Azután: „menjünk mind!” – riad ezerszerte.

A háborúra készülő Etele után Buda rajza is a poézis hétköznapi szintjéről kölcsönzi képét:

Buda király pedig, szomorú magában,
Úl vala, mint egy pók, palota zugában,
Képzelete gyászos szőnyeget fonta,
Árnyas szögeletben ül vala naponta.

Érdekes, hogy éppen a hasonlóképpen hadi készülődést, pontosabban vadászatot leíró *Negyedik ének* eleje az, ami még ennél is nagyobb mértékben van tele apró, az elbeszéléshez simuló hasonlattal:

²⁰ NYILASY Balázs, *A konzervatív-modern költő (Arany János verses epikája)*, Bp., Eötvös József Kvk., 2001, 81.

S indul az ádáz kard, mintha tüzes villám;
Karikáit a hír hánya, mikép hullám.

Természetesen a regényszerű bemutatástól idegen a sok kép, mégsem lehetetlen, hogy a prózaepika esetében nélkülözhetetlen részletező leírás pótlására szolgál.

Mint rengetegen fut zaja robbanásnak,
Veti tovább erdő, bérc, öböl egymásnak.

A díszítés mellett a tömörítés eszköze is ez nyilván, a képekbe való belefeledkezés pedig a nyugodt előadás arányosságának tanúsítója:

Mint reggeli hús víz tunya álmos arcra:
Oly léleküdítő a kiáltás: harcra!

Nem események, hanem lelki reakciók illusztrálása ez, tehát inkább az elemző regény lélekrajza az, amit lerövidítve nyújt:

Ha sebhely is érez idő változásán;
Emlékezet újul hadi hír hallásán.

A katonai szolgálathoz szokott, hadi tapasztalattal rendelkező idősebb generációhoz képest eltérő a fiatalok viselkedése, melynek összefoglaló, hasonlatba tömörítő megfogalmazása szintén lelki folyamatok megérzéskítése:

De a fiatalság, mely harcra szokatlan,
Békés Buda évin nőtt fel tanulatlan,
Mint büszke csikó mén, ha ereszti jászol,
Tör, ront, szalad, ugrál, ide-oda gázol.

A *Buda halála* képekkel telehintett, sajátos előadásmódjára többféle magyarázat adható. Még az sem lehetetlen, hogy az ázsiaiak tudott-képzelt, Kína közelébe helyezett hun eredet ihletése is benne van ebben a különös díszített-ségben. Tény, hogy a szanszkrit epikus művek elnyújtott lírai költemények, s általában véve is a keleti irodalomszemléletet a költészet határozza meg.²¹ Akár török, akár arab, akár távolabbi keleti, kínai vagy indiai művészetről tudott Arany valamennyit, a sok apró, díszítő és magyarázó kép inkább ebbe a kulturális szférába terelte a figyelmét, ha a hunokról írt. Szembetűnő a többségében derűs és naiv képanyag, ami éppenséggel nem jellemző a hun trilógia előzményének számító *Keveháza* komor, fenyegető képvilágára, s nemcsak az indító képre, a vijjogó saskeselyűre, hanem más helyekre sem:

²¹ SZILI József, *A poétikai műnemek interkulturális elmélete*, Bp., Akadémiai Kiadó, 1997, 109.

S híd volna bár: ledűlne az,
Hajó volna, elűlne az,
Ennyi sok nép amerre lép,
Hajlik a part, miképp a jég

5. A műfaji minták módosulásai: regény és eposz

A *Buda halála* regényszerűségének bizonyítékai sokfelől volnának idézhetők. A modern lélektan látásmódja már a nagykorúsi balladákban szemlélhető (a *Kilencedik ének*ben Etele álma is értelmezhető mélylélektani tényezők útján), s a két asszony rajzában valóban az az analitikus lélektaniség van jelen, amely egyébként egészen a fiziológiai árnyalatokig elmegy:

Mert szép ködös arccal, könnyeborult szemmel –
Legszebb pedig a nő piros szerelemmel.

Véralkat, temperamentum, szexuális és hatalmi aspiráció és gátoltság finom elemzése mellett (melynek háttérét éppúgy a pozitívista tudományosságban lehet keresni, mint Kemény esetében) szóhoz jutnak a krónikák, s távolabbról az eposz alak- és cselekményképző mintái: „A *Buda halálában* kétségtelenül fellelhető a földies, mindennapias viselkedésréteg Buda király lelki mozgásaiban, Detre ravaszkodó, viszálykeltő manipulációiban, a Budát körülvevő udvaroncok viselkedési stratégiájában, és a két királynő kicsinyes, vetélkedő pörpatvaraiban. Az egész eseménysor kezelése, a nagyobb társadalmi szerveződések és az emberi csoportviselkedés patriarchális-naív felfogása, a történelmi összefüggések, mozgások ilyen nézőpontból való láttatása, Etele fizikumának szakrális föltétlensége, lényének karizmája azonban egészen másféle, a realizmus világlátásától, emberszemléletétől gyökeresen eltérő – azzal alighanem összeférhetetlen – perspektíva, valóságfeldolgozás irányába mutat.”²²

Erről a kettősségről sokat, s joggal elmélkedtek az értelmezők, de a műfaji minták érvényesülésének és egyensúlyának következményeiről kevesebbet. Iser fogalmazása szerint különböző normák változó sűrűséggel (mi inkább így mondanánk: hol ilyen, hol olyan túlsúllyal) utalnak a műfaji tradíció adott elemeire, s mindez annak a történelmi szituációnak a függvénye, melyre a mű reagál. Az irodalmi tradíció egyes vonulatai tehát különböző mértékben és eltérő időpontokban értékelődnek fel.²³ A *Buda halálában* lévő műfaji kezde-

²² NYILASY Balázs, *A konzervatív-modern költő, i. m.*, 113.

²³ Az idézett tanulmányban Iser az angol irodalomból hoz példát: „Ha Fielding a *Tom Jones*-ban a regény meséjének a románcokból és a kalandregényekből származó elemeiből konstruál, akkor az irodalmi sémák olyan szervezeti formát kínálnak, ami megengedi, hogy a hősök összeütközzenek a normarendszerrel (picaresker plot), és az emberi természetnek ilyesféle összeütközésben megmutatkozó minőségeit egyben a siker biztosítékával lássák el.” ISER, *i. m.*, 60–61.

mények (eposz, regény, krónika, ballada, rege, tragédia) működésének és arányának ilyesfajta elrendezése nem újszerű a szakirodalom múlt és jelen állásához képest, de megóv attól a (szerintünk) téves elképzeléstől, mely eme kevertségben hibát, átgondolatlanságot stb. lát.

A kortársi és a későbbi értetlenkedések vagy elmarasztalások valós felismeréseken alapultak, csak éppen azt nem részesítették kellő figyelemben, ami az eltérő elemek kölcsönkapcsolatában újszerű és egyedi vegyülék gyanánt áll elő. A homéroszi természetesség és naivitás nélkül nem tudna kapcsolódni a honfoglalási eposzi tradíciókhoz, a tragikum esztétikai minősége nélkül nem tudna felemelkedni a jelent és jövőt prófétáló totalitásig. A pszichológiai elemzés izgalmassága és modernsége nélkül mindez tiszteletre méltó, ám muzeális jelleget ölthetne. A hasonlatok, képek burjánzása nélkül vagy a krónikás avíttág, vagy a regényszerű eseménysorjáztatás prózaisága fenyegetné. Ha az archaikus elemek nem „távolítanának”, fennállana az aktualizáló „közelnézés” veszélye, ha az eseményekbe nem vetítődne bele a balladai végzet-szerűség, hiányt szenvedne a lekerekítés poétikussága. (Bár hasonló rendszer-szerű beállításokra a magunk részéről is tettünk kísérleteket, hadd kerüljön ide érv és analógia gyanánt Iser okfejtése: „Ha Joyce példának okáért az *Ulysses*-ben a Homérosz- és Shakespeare-áttételek tömegét a dublini hétköznapi napokra alkalmazza, akkor ezzel átszakítja a realista ábrázolás zártságát, egyúttal azonban a mindennapi élet számos részletét csatolja vissza a Homérosz-áttételekhez, miáltal a múlt és a jövő viszonya többé már nem mint ideál és valóság viszonya jelenik meg. E kölcsönös projekciók útján jönnek létre a repertoár deformációi. Mi legyen a kispolgári hétköznapi repertoárjának az irodalom által történő idegen elemekkel való feltöltésével, és mi legyen az archetípussal, melyet a még nem strukturált századforduló címkatalógusaiból és napilapjaiból vett anyagok töltenek fel? Mindkét elem területe kölcsönösen irritálja egymást; ismertségükben nem ekvivalensek.”²⁴

Ismertségében ekvivalens, s mégis irritálja egymást a *Buda halálában* Hadúr szerepeltetése és (a Pestre kerülő Arany – aki Deák, Kemény, Csengery beszélgetőtársa – számára feltáruló) az európai, sőt világpolitikai hatalmi sakkjátszma. Hasonlóképpen az Isten kardja-epizód, valamint a meddőség biológiai determinizmusa. A táltosok és jóslatok múlt–jövő szövevénye, és a tudattalanban lappangó agresszivitás rombolása. A félcsodás elemek költői szívárványjátéka, és az erkölcsi világrend kérlelhetetlen érvényesülésének vaslogikája. Ármány allegorikus szintje és a diplomácia íratlan törvényei. Ám mindennek mégis megvan a belső kohéziója, mert a műfaji minták egymásra másolódása nem zilálja szét a „főtömbök”-et. Ugyanis ha elfogadott dolog a *Pármái kolostor* miniállamában a Szent Szövetség kicsinyített, modellált megjelenítésének akár allegorikus, akár elemző-pszichológizáló metódusát ép egészként méltányolni, miért kellene kifogásolni az eposzi kegyelet és emlékezet (Bahtyin kifejezései) együttélését a regényszerű analízissel. Hiszen a *Buda halálát* maholnap másfél évszázada olvassák, s ha jelenkora számára agyagban

²⁴ Uo.

rögzült a jövő, a mi jelenünk számára pedig márványban (ez a metaforika is Bahtyintól való²⁵), akkor ezt úgy is érthetjük, hogy az egykor képlékenynek bizonyuló elemeket másfél száz év olvasástörténete szilárdította meg.

Amit mondani akarunk, az tehát nem annyi mindössze (amit épp elegendő hangsúlyoztak), hogy eltérő műfaji alapelvek, ábrázolásmódok és szintek keverednek benne, hanem hogy mindez a mű „többszörösen összetett dimenziója”-hoz vezet (ami éppenséggel nem áll a *Toldira*, *Toldi estéjére*, *Katalinra* stb.), s hogy ezáltal nem valami szervesen halmaz állt elő, hanem új, más művekkel össze nem téveszthető, egységes műalkat. A történeti poétika számára éppen ezek a belső elmozdulások, átcsoportosítások a legtanulságosabbak, hiszen az *Isteni színjátéktól* a *Varázshegyig*, a *Fausttól* *Lolita*ig csupa ilyen, a műfaji formációkat keverő-egyesítő, kontrasztírozó műalkotás nyújtja a legtöbbet, s szab új és formateremtő irányt. (Wagner operáira is célozhatnánk újólag.) A *Buda halála* esetében (ismeretes módon) a történelmi regény és a *Zalán futása*, a krónikák és a *Niebelung-ének*, és sok más kezdemény folytatása és összefonódása a szintézis alapja.²⁶

A műnemek interkulturális elmélete is azt támaszthatja alá, hogy a műfajok és világrépek kereszteződéséből előálló műalkat nem valamiféle korcs képződmény, melynek ambivalenciáit és vegyességét kell hangoztatni, hanem a műfajok megújulásának, életképességének terepe. S itt nemcsak arra kell gondolnunk, hogy az *Odüsszeia* vagy az *Aeneis* sem csak eposz, hanem kalandregény, utazási regény, háborús regény, picaro történet stb., hanem hogy a műfaji határokat eleve nem tanácsos túlságosan szűkre szabni. „Gondolhatunk persze arra is, hogy nemcsak az *Iliász*–*Aeneis*-féle eposzmeghatározás létezik, melyben olyan szépen helyükre kerülnek a kompozíció formális és formalizálható elemei – olyanok, mint az invokáció, enumeráció –, hanem olyan meghatározás is, amely minden hősi éneket, kisebb-nagyobb eredetmondát felölel, kultúrhéroszok történetét, sumer, akkád, szanszkrit nyelvű mitológiai eposzokat, továbbá a *Boewulfot*, az *Edda-énekeket*, a *Niebelung-éneket* és a kései műeposzokat, Milton, Klopstock, Vörösmarty vagy Arany János alkotásait egyaránt, de talán még az olyan műveket is, mint a *The Dynasts* (Thomas Hardy nagyigényű, verses drámai formában írt történelmi freskóját), vagy a *Cantos* (Ezra Pound énekfolyama) és más 20. századi hosszú versek.”²⁷

²⁵ BAHTYIN Mihail, *Az eposz és a regény*, Literatura, 1995/4, 341.

²⁶ Zmegac nyomtatékkal mutat rá, hogy bár a 20. századi regénykánon a legkülönbözőbb helyeken és módokon fejlődik ki (Kafka, Th. Mann, Faulkner), ezeket egymással, valamint Prousttal, Gide-del semmi nem köti össze, viszont meghatározóak a múlt műfajaihoz fűződő kapcsolatok az alteráció reprezentánsainál, pl. Gide az 18. századi moralista-intellektuális regényből indul ki, Joyce és Faulkner a naturalizmusból. ZMEGAC Viktor, *Történeti regénypoétika = Az irodalom elméletei I.*, szerk. THOMKA Beáta, Pécs, JPTE–Jelenkor, 1996, 100.

²⁷ SZILI József, *i. m.*, 19.

6. A műfaji minták módosulása: a történelmi regény

A *Buda halálát* inspiráló műfajok közül speciális hely illeti meg a történelmi regényt. Ihlető jelenléte mellett nemcsak az szól, hogy a mű keletkezésekor már éppen egy negyedszázada (az *Abafi* óta) a legnagyobb hatású műfajok egyike a magyar irodalomban, hanem hogy Arany már idézett *Előszava* is a „krónikák egyszerű nyelvén”-ben bízik leginkább, mint amelyen „sok mindent el lehet mondani”. A *Buda halála* indítása sem az eposzi kezdet hangját üti meg, hanem a távoli évszázadok, a história ilyen-olyan feljegyzései közt keresgélő író attitűdje ez:

Hullatja levelét az idő vén fája,
Terítve hatalmas rétegben alája,
Én ez avart jártam, tűnődve megálltam:
Egy régi levélen ezt írva találtam.

A múltat szóbeli hagyományozódás útján „továbbéneklő” eposzírói magatartás helyett, vagy legalábbis azt színezve, a történelmet faggató magános író pozíciója is némi újdonságnak számít az eposzias témához képest. Értelmezést és aktualizálást vetít előre már ez maga, s markáns eltérést például a *Zalán futásától*.

A folytatás sem idegen a történelmi regény metódusától. Egymást követően értesülünk az elbeszélte esemény időpontjáról („Most Buda országol”), megismerkedünk a helyszínnel („Tisza–Duna síkján, Zagyva folyó mellett”), azután a hun élet ritmusával, jellegével („Úl lakomát vígan; áldozik Isennek”). Buda udvari tanácsának, a hun vezéreknek a leírása sem az eposzi seregszám-lat követi, inkább a regény helyszínt és jelenlévőket lényeglátóan jellemző jelenetvezését. Buda beszéde a hatalom megosztásáról, később az ünnepség, a lóáldozás nem a vallási szertartásokkal azonosuló eposzi énekes, inkább a másfél ezer esztendő távolából visszatekintő historikus nézőpontjához áll közel. Jellemző az is, ami a maradék borát az oltárra öntő Etele fogadalmát követi:

Sercegve a zsarát füstöt vete tőle,
Vészharagos lángok csaptak ki belőle.

Megdöbbene Torda. Hanem aztán másra
Fordultak az elmék vidor áldomásra:

Sokkal inkább a romantikus történelmi regény írójának mindentudó előrejelzése ez, mint az eposzi végzet fenyegetése, mely túlvilági jelekből olvasható ki. A történetiséggel, korhűséggel kapcsolatos dilemmatikus viszonyoknak több jele is van a *Buda halálában*, s ez is a modern regény és a tradicionális epika

elemeinek a találkozására mutat. A többnejűség előtérbe kerülése például valószínűleg elidegenítően hatott volna a 19. századi olvasóra, említetlenül hagyása meg a hitelességet tette volna kétségesse, így azután Arany megkereste a legelfogadhatóbb megoldást:

Írja Ildikónak, Aladár anyjának,
Valamennyi között első asszonyának.

A továbbiakban Etele is, Buda is kizárólag monogám kapcsolatban mutatkozik az olvasó számára, aki el is feledkezik a többnejűsége tett futó megjegyzésről.

*7. A műfaji minták módosulása:
paratextus, önidézet, többretegű szöveghagyomány
költői elburkolása és általánosítása*

A regényszerűségnek is sok minden mond ellent (világképi elemek és mégis-csak eposzias eszközök egyaránt), de talán leginkább a befejezés:

Hunok! Isten kardját emelem rá fenjen:
Mind a világvégig általa kimenjen
Népünk birodalma, neve, dicsősége!...
Örökkön örökké nem lesz soha
VÉGE

Ezzel kapcsolatban Szörényi László utal a „régi barokk költői játékra emlékeztető, záró szójáték” humorára²⁸, s valóban érdekes a mű utolsó szavának paratextussá (is) minősülése azáltal, hogy eltérő betűtípussal középre kerül. Voltaképpen a költő személyes előlépése is benne van ebben²⁹, ami kicsit emlékeztet a *Keveháza* befejezésére, ott azonban az énekes (szójáték és paratextus nélkül) azonosítja magát az egykori énekesekkel:

Ott a sereg három napig
Áldoz, toroz, vígan lakik;
Hadúrnak ott hálaadást
Ünnepeltek nagy áldomást.

²⁸ SZÖRÉNYI László, *Epika és líra Arany életművében* = „Multaddal valamit kezdeni” JAK Füzetek, Bp., Magvető, 1989, 182.

²⁹ Van erre példa a *Buda halála* szövegében egyebütt is, de viszonylag jelentéktelen funkcióban (a IV. ének végén): Merre felé a Bükk borul és a Mátra – Hanem a beszédből marad is még hátra.

Peng a koboz: húrjaira
Harcot idéz a dalia:
Őseiről csatás emléket;
S elzengi, mint én az övéket.

A *Keveháza* legvégén tehát maga az énekmondó lép elő, ami a *Buda halála* utolsó énekének kezdetén is megtörténik, amennyiben a „szegény éneklő” magára irányítja a figyelmet:

Már fészke fölött leng énekem ezúttal,
Buda forgó napja száll meredek rúddal,
Este van, este van... késő a madárnak:
Nem látjátok-e már, hogy nőnek az árnyak?

Buda körül bús éj tornyosodik össze,
Hanem a sors útján csak pihenő lesz e:
Új dalok, új dolgok tolmácsai, jőnek,
Ha Isten erőt ad szegény éneklőnek.

Az ének, mely textus és paratextus játékos egybeesésével ér véget, önmagára reflektáló képes beszéddel indul. Önmagát jellemzi az „éneklő”, pontosabban „fészke fölött”, azaz alacsonyan lengő énekről van szó, mely Buda hanyatló szerencséjével, sorsának mozgásirányával esik egybe. E műben, de talán Arany egész epikus életművében is páratlan merészségű társítás ez, s aligha véletlen, hogy a tizenkettedik, a befejező éneket indítja. A kép, illetve a kép-párhuzam azonban váratlanul önálló életre kel, s ezt leginkább egy bizarr önidézet jelzi: „Este van, este van...” (A már az 1860-as évek elején egyik legismertebb Arany-versek egyikének, a *Családi kör*nek a kezdete.) A fáradó, a sorsának végső pontjához közeledő tragikus hős, Buda borongó alkonyi hangzás- és mozgásvilágához a legidillibb versek egyikének indítása van odaállítva kontraszt gyanánt. Balsorssal fenyegető esti „hanyatlás” mellé olyan idézet, mely a 19. századi családi est biztonságérzetét közvetíti. (Nehezen megfeythető e társítás értelme, pedig funkciótörténeti modellt ígértünk. Hogy distancíroz, az kétségtelen, de nem könnyű meghatározni: a *Családi kör*től független hangulati és fogalmi üzenete mennyi önállósággal vesz részt a sejtelmes következő sor előkészítésében.)

El is akad az előadás, pontosabban újabb és még váratlanabb irányt vesz: előbb a „fészek” által játékba hozott madárképzettel kombinálva tesz egy röpket kitérőt, mely nemcsak a kezdetben felvett kép továbblendítését szolgálja, hanem homályos jelentésű rímhívó és sorlekerekítő hangsorként is funkcionál. Az első strófa utolsó sora azután végképp fejtörésre készítet: „Nem látjátok-e, hogy nőnek az árnyak?” A közvetlen második személyű odafordulás radikális változást hoz az előadásmódban. Méghozzá a növekvő árnyak, az este biblikus áthallásokkal teljes. A talán legismertebb, s a templomjáró Arany

számára is legemlékezetesebb felidézett hely *Lukács evangéliumának* 24. része, melyben arról van szó, hogy Jézus megjelenik az Emmausba tartó tanítványoknak:

28. Elközelíténék pedig a faluhoz, amelybe mennek vala; és ő úgy tőn, mintha tovább menne.

29. De kényszeríték őt, mondván: Maradj velünk, mert immár beestvéledik, és a nap lehanyatlott! Beméne azért, hogy velök maradjon.

Egyébként az evangéliumnak ez a talányos története („útban Emmaus felé”) ihlette T. S. Eliot művének, az *Átokföldjének Amit a mennydörgés beszél* című részét, illetve annak egy passzusát:

Ki megy melletted mindig harmadiknak?
Ha számolom csak te meg én vagyunk mi ketten
De ha fölfelé nézek a fehér uton
Meletted mindig ott megy valaki más is.
Suhan csuklyásan, barna köpenyben

– De ki is az a másik oldalon? Maga T. S. Eliot ehhez a következő kommentárt fűzte:

A következő sorokat egy délsarki expedíciónak (már elfelejtettem, hogy melyiknek, de azt hiszem, Shackleton valamelyik felfedező útja volt) a története ihlette: arról szólt, hogy a kutatók, erejük végső határán, abban az állandó tév-képzetben éltek, hogy *eggyel többen* vannak, mint amennyit össze tudtak számolni.

A Barta János többször idézett, Arany váltakozó epikus perspektívájú életművéről szóló tanulmányában még egy hasonló, folyton új dimenziót kereső és találó magyar költőre, Weöres Sándorra hívja fel a figyelmet, akire (köztudomásúlag) nagy hatást gyakorolt a szintén „többszörösen összetett dimenziójú”-nak nevezhető *Átokföldje*. A több ezer éves szöveghagyomány elemeinek egyetlen műbe való összerendezése tehát valami olyasmi Aranynál, ami (talán Dante vagy a *Faust* II. része hatására is) nagyműveltségű költőknél vissza-visszatér, a *Buda halála* esetében pedig kifejezetten jellegadó.

A közeledő és fenyegető est képe, s az Emmausba vezető út jelentéstágulása ótestamentumi szöveghelyet is megelevenít a *Buda halála* kérdéses sorának értelmezésében. A református igehirdetésben nagy súllyal szereplő *Ótestamentumból* a 16. századtól, az üldöztetés idejétől a zsidó–magyar sorspárhuzam hangsúlyozása által is megnövelt jelentésű *Jeremiás Könyve* idézhető még közelebbi elődszöveggént³⁰. A 6. rész (*A magát biztonságban érő népre és félrevezetőire kegyetlen ellenség jön*) tartalmazza ezt a két verset:

³⁰ A bibliai idézetek közötti eligazodásban Derencsényi István volt segítségemre, amit ezúton köszönök meg neki.

3. Pásztorok jönnek el hozzátok nyájakkal együtt; felvonják mellette sátraikat kö-röskörül; kiki legelteti, ami keze ügyébe esik.
4. Készüljetek hadba ellene; keljetek fel, és menjünk fel délben! Jaj nekünk, mert hanyatlik már a nap, mert hosszabbodnak az esteli árnyékok!

A többszörösen összetett dimenzió ezúttal azt jelenti, hogy a *Buda halála* utolsó éneke, melynek indítása első pillantásra szubjektív kitérésnek is minősülhetne, olyan baljós próféciát tartalmaz, melynek révén a „Nem látjátok-e...” az egykori és az 1860-as évekbeli gyanútlan, a végzet, a történelem figyelmeztetését nem érzékelő magatartás kérdőre vonása. A növekvő árnyak az Emmaus felé tartó tanítványok oltalomkereső félelmén túl Jeremiás szörnyű fenyegetését idézik fel.

Az „Este van, este van...” önidézetének közbeékelése újabb réteg, miközben a „fészke fölött lengő” ének a hun birodalomra leselkedő szörnyű végzet mellett a magyar fenyegetettség, s az ezzel nem számoló gyanútlan-ság felgomolygó kódét-homályát mégis valami mélabús dallammal köti össze, amelyben ótestamentumi elrendeltség és „didergő” védtelenség egyazon költői kedély szomorú énekének harmonikus eleme lesz. Iser kifejezésével: a „szövegen kívüli dolgok” és több ezer éves szöveghagyományozódás olyan illeszkedéssel társul, hogy (minden bizonnyal) szétválaszthatatlanul (világképek, műfaji minták egymásra másolódásával) adja azt a talányos énekindítást, mely az egész *Buda halála* kicsinyített mása, mert benne van a jelen és a közelmúlt iszonyata mellett a 16. századi protestáns szövegemlékezet, honfoglalási eposzi dimenzió stb., ami először nem is mutatkozik másnak, mint egy zenemű felkomorló első akkordjának, melyet az esti szürkület elcsendesedő, meditációra készítő sokhangúsága kísér, s ami még így is megmarad a megpihenő esti széttekintés szólamán belül.

A „nőnek az árnyak” biblikus képzetkőre egyszerre szólhat az „ének” hallgatóinak (készüljetek fel a tragikus végkifejletre! figyelmezzetek arra, ami következik, mert „de te narratur”!), s képezhet átvétítést a hun rege világába. A kérdő formula is szokatlan, s pláne a személyes odafordulás, mely válaszadásra, de legalábbis a kérdés komolyan vételére ösztönöz. A Buda körül „tornyosodó éj” (az alkonyból immár sötét éjszaka lett), s ami még hátra van, nem más, mint pihenő a sors útján, a történelem (történelmünk?) pihenője: új dolgok tolmácsaiként új dalok jönnek, most és a továbbiakban (a *Buda halála* befejezésén túl a *Csaba* egésze is felkődlik itt esetleg). Az énekmondó csak egy pillanatra jelent meg személyesen, a tragikus végkifejlet előtti erőgyűjtés pillanatában, s néhány sejtelmes kép kíséretében, melyek jelentése, legalábbis hangulati hatásterjedelme éppúgy meghosszabbítható, mint a növekvő árnyak. A *Tizenketedik ének* első nyolc sora (műfajtörténeti elmélkedéseink végeztével, s mintegy magába sűrítve a műegészt) azt hangsúlyozza, hogy a *Buda halála* nem utolsó sorban költemény, sokféle műfaji indítást egyeneművé alakító poézis.

8. Zárlat, „személyes előlépés”-sel

Bizonyos megfigyelések és vélekedések szerint (s itt tanácsos lesz ifjú tudóst idézni!) az 1970–80-as évek meghatározó tendenciáihoz, mindenekelőtt a posztstrukturalizmus és a dekonstrukció történetietlennek ítélt gondolkodásmódjához képest az „utóbbi tizenöt-húsz esztendőben szokás valamely történelmi fordulatot diagnosztizálni.”³¹ A hagyomány „történeti” olvasásmódjának számtalan módja közül – a magunk részéről – a műfaj történetbe vetjük bizalmunkat továbbra is, illetve abba a Bahtyinba, aki szerint „az irodalom és a nyelv nagy és lényegbe vágó sorsának vezető hősei mindenekelőtt a műfajok.”³²

³¹ HITES Sándor, *A múltnak kútja (Tanulmányok a történelmi elbeszélések köréből)*, Bp., Ulpius-ház Könyvkiadó, 2004, 189.

³² BAHTYIN, *i. m.*, 334.

SZEREPLŐI VILÁGOK MIKSZÁTH KÁLMÁN SZEGÉNY GÉLYI JÁNOS LOVAI CÍMŰ NOVELLÁJÁBAN

Milyen mértékben vehető bíróba a szereplői szubjektum nyelvi világa? Ezt a kérdést aligha vizsgálhatjuk anélkül, hogy figyelembe vennénk a nyelvi viszonylagosságot, hiszen a jelentés mindig a beszélő-hallgató interakciójában konkretizálódik, így a jelölők és a szemantikai formák között nem létezik egyértelmű hozzárendelés.

A szereplői tudat fogalmi feltárhatóságának kérdése összefügg *a nyelv uralhatóságának határaival*. Ezt az összetett problémát – Gadamer és Bezeckzy Gábor elméletéből kiindulva – Mikszáth *Szegény Gélyi János lovai* című novellájában vizsgálom. A hermeneutika a szöveg-befogadó viszonyban kérdőjelezi meg a műalkotás közlésének egyszer s mindenkorra történő fogalmi kimeríthetőségét¹, mivel a szöveg értelme mindig a recepcióban dől el. Bezeckzy Gábor², továbbgondolva a műalkotás értelmezhetőségének kérdését, a szövegen belüli szereplői tudatvilágot ütközteti az olvasó esetleges előfeltevéseivel. Bezeckzy szociolingvisztikai indíttatású tanulmánya a nyelvi sokféleségből indul ki, és az átfogó nyelvi rendszeren belül egymástól időben, térben, társadalmi csoportonként, egyénenként elkülönülő nyelvváltozatokat feltételez. A szerző rávilágít, hogy az irodalmi alkotások háttérben is különböző nyelvi rendszerek állnak. Egy másik, a metafora elméletét a narrációelmélettel összefüggésbe hozó tanulmányában³ (a Max Blacktól kölcsönzött) az „ember-farkas” példa azt illusztrálja, hogy az irodalmi szövegek értelmezése közben előfeltevéseinktől függően különböző kódrendszerek aktualizálódhatnak. Az olyan közösségi tapasztalatban például, mely a farkasokat az emberek reinkarnációjaként gondolja el, eltérő jelentés képződik, mint annak a tudatában, aki a kifejezést metaforaként érti. Tehát világnézeti tényezők dönthetnek egy-egy nyelvi forma interpretációjában. Bezeckzy Krúdy-novellákban vizsgálja ezt a jelenséget: *A geszterédi agarak* című elbeszélésben például Gaál Sámuel a lányát a „legkedvesebb agarának” nevezi. Ez az azonosítás a kívülállók számára metaforikus, a geszterédiek azonban ezt egyszerű köznyelvi megnyilvánulásként értik, mert az ő nyelvükben az agárkultusz miatt minden értéket az

¹ Hans-Georg GADAMER, *Szöveg és interpretáció = Bevezetés az irodalomelméletbe*, szerk. Dobos István, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 1999.

² BEZECZKY Gábor, *Bevezetés = B. G., Metafora, narráció, szociolingvisztika*, Bp., Akadémiai, 2002 (Modern filológiai füzetek, 58), 7–21.

³ BEZECZKY Gábor, *Metafora és elbeszélés*, Literatura, 1992/1.

agarakhoz viszonyítanak. Az elbeszélés kontextusában tehát „Gaál Sámuel mondata [...] olyan hibrid szerkezet, mely a kétféle világkép feszültségét összeütközéssé alakítja”⁴.

A Mikszáth-novella elemzésének egyik kitüntetett párbeszédében férj és feleség között azért nem jön létre kölcsönös megértés, mert az egyik szereplő által artikulált alakzatot szó szerint értelmezi a másik szereplő, vagyis a kommunikációs partnerek nem közös jelrendszer alapján végzik a kódolást-dekódolást. A dialógus arra hívja fel a figyelmet, hogy a szövegekben aktualizálódó kódrendszerek problémáját indokolt nemcsak a szöveg-befogadó viszonyban vagy a szereplői és befogadói előfeltevések mentén, hanem a szöveg világán belüli szereplői horizonton is vizsgálni. Az elemzett szövegben folyamatosan módosul a szociális kód a kifejezések egyéni értelmezéstartományától függően.

Mivel a szereplői tudatvilágot a népi gondolkodásmód metaforikus jellegét feltáró alakzatok, valamint a lét artikulálódásának módjáról árulkodó nyelvhasználati formák közvetítik, az elemzésben – Szegedy-Maszák Mihály tanulmánya⁵ alapján – a retorizáltság, a narráció, valamint az időszerkezet vizsgálatából indulok ki, úgy, hogy kölcsönviszonyuk, elválaszthatatlanságuk, a jelentésképzésben való együttes szerepük mindvégig érzékelhető legyen. Ezeket a mozzanatokat a szövegegész szempontjából jelentős szervezőegységekként kezelem, nem csupán az elbeszélő próza műfajpoétikai vonásaiként.

Az alakzatok és a narrációs aktusok figyelembevétele azt bizonyítja, hogy a retorikai alakzatok nem kizárólag a felszíni szerkezet formaalkotó jegyei, hanem a szövegnek olyan immanens elemei, melyeknek szerepük van az értelemképzésben, nem a „köznyelvi” normától való eltérés nyelvi produktumai, hanem a szöveg mással nem helyettesíthető elemei. Ennek mércéje az olvasóra tett hatás lehet. Gadamer arra figyelmeztet, hogy ne engedjük a kimondottság mikéntjét előtérbe nyomulni, „[...] különben nem a szó művészetéről beszélünk, hanem műviségről, [...] illetőleg: nem stílusról beszélünk, amelynek összetéveszthetetlen minősége csodálattal tölt el minket, hanem manírról, amely zavaróan feltűnősködik.”⁶ A narráció eldöntetlenségeinek vizsgálatához be fogom vezetni a poétikai keretben történő médiatörténeti vizsgálatok által kínált vizualitás szempontját, mely közvetlenül az olvasás módszertanára koncentrál. Harmadik mozzanatként az időbeli aspektusok arra mutatnak rá, hogyan vetítik előre a cselekményt a hős tudattalanjának jelzései.

A Mikszáth-novella alakzatai a befogadói horizonton bizonytalanítják el a nyelvi uralhatóságot. Nem csupán a szöveg egyes pontjain lokalizálható, helyettesítésen alapuló szóképeket tekintem metaforának, hanem azokat az egységeket is, melyekkel a nyelv olyan jelentéseket teremt, melynek a szövegben nincsenek közvetlen jelölői.

⁴ I. m., 21.

⁵ SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Az irodalmi mű alaktani hatáselméletéről* = „Minta a szényegen”. *A műértelmezés esélyei*, Bp., Balassi, 1995, 24–66.

⁶ GADAMER, i. m., 235.

A Mikszáth-novella alakzataival kapcsolatban azért komplikált megragadható jelentésről beszélni, mert a metaforizáció a tudattalan *nyelv előtti* tartalmait sejteti. Ezek a szimbolizálandó formák Lacan pszichoanalitikus rendszerében ellenállnak ugyan a jelölésnek, az analitikus számára mégis a páciens beszéde a vizsgálat anyaga, a nyelv tehát kikerülhetetlen, még akkor is, ha a nyelvív formálás eredménye nem más, mint a kifejezés kudarca⁷. A novellában Gélyi János tudattalan tartalmait verbalizálatlanok maradnak, az elbeszélő nem tesz kísérletet a *nyelvi* és *nem nyelv*i rendszer megfeleltetésére, áthasonlásokkal csupán utal a kettő közti határvonalra. A befogadó így az utalásrendszer interpretációjával a tudattalan *nem nyelv*i tartalmait strukturalja újra.

Melyek ezek a nem nyelv

Először az első jelentést, a lovak humanizálását megeremtő stilisztikai alakzatokat fogom áttekinteni:

A novellakezdés epiphraszisa azt részletezi, hogyan, mivel csinosítja a gazda a Bokros nevű ló nyakát, vagyis a „tengeri-haraszt pántlikával” szerkezeti egység a mondat folytonosságát megszakítva, utólag integrálódik a mondatba, és válik hangsúlyossá. A Néprajzi Lexikonból tudjuk, hogy a pántlika női viselés volt, mely a fésülési mód kellékeként különítette el a lányok hajviseletét az asszonyokétól. A haját a pántlikával együtt fonták be, vagy utólag tekerték körül. A pántlika minősége mutatta a munka- és ünnepnapok női hajviseletének különbségét. Továbbviszi a metaforát, hogy a gazda ezután befonja a lovak sörényét. (A sörény befonásának motívuma még egyszer ismétlődik a szövegben.) Ezt a képzetkört erősíti a lovakat „gyönyörűség”-ként megjelölő metafora, és a lovakkal kapcsolatos tevékenységek halmozásos leírása: „gondozta, fésülte őket [...] kiszedte a szénából, sarjából, ami nem jó ízű”. (Ez az érzékszervi azonosulás jelzi először az ember-ló áttételt. A szelektálás itt nem emberi kritériumok szerint történik, különben a rossz szemet válogatná ki a gabonából, és nem a magok ízeire reflektálna.) Ugyanez az alakzat máskor egy-egy tulajdonság, testrész különlegességét kiemelve részletezi a lovakban megmutatkozó nőiességet: „A négy csődör nyugtalanul rakosgatta szép, karcú lábait.” Vagy a következő, élőszóbeli történetmondás hatását keltő, népmesei túlzás: „Kilenc vármegyében tudják, ötvenkettőben mesélik a lovak szép növést, vékony lábaikat, módos csípőiket, gyönyörű nyakukat.” A narra-

⁷ Jacques LACAN, *The function of language in psychoanalysis = The language of the self: the function of language in psychoanalysis*, 1953, 9–51.

tív szerkezet elemzésekor még visszatérek arra, hogy a lovak nőiességének képzete mennyire kapcsolható a főhős pszichikumához.

A lovakkal kapcsolatos alakzatokból kibontakozó metaforikus háló előre- vetíti a szöveg másik implicit jelentését, mely Gélyi János lelkiállapot-változá- sának mozgását, apró jeleit tárja fel: Gélyi János a novella elején nyugodtan ápolgatja a lovakat, hangulata azután változik meg, miután a „szép pirosposz- gás menyecske” (Klári) megjelenik az istállóban, majd valakivel beszélgetni kezd. Klárral kapcsolatban a „menyecske” megnevezés már előfordult a no- vella elején, ahol a következő jellemzést kaptuk róla: „[...] az a bizonyos, a régi szerető, mert másé volt már egyszer, kétszer lett édesse”. Ez a célzatos, sejtető kijelentés olyan olvasót feltételez, aki olvasta Mikszáth *A bágyi csoda* című novelláját, és tudja, hogy Vér Klára már molnárné korában is Gélyi Já- nos szeretője volt.

A „menyecske” megjelenésekor még nem tudjuk, kivel beszélget. „János se vette észre az asszonyt, de nemsokára hallotta suttogó hangját odakünn.” Az elbeszélő olyan beszédhelyzetet teremt, melyből az egymást nem látó felek mindegyikére nyílik rálátás, ugyanakkor mindent János percipial, a szöveg az általa hallottakat közvetíti. Neki tulajdonítható a „Vajon kivel beszélget?” csodálkozó kérdés is, hiszen az elbeszélő tudja a választ. Mit hallott tehát Já- nos? „Szaggatott szavakat, amelyeknek értelme is alig volt, mire hozzá értek.” A „suttogó hanggal” szinonimaként azonosságot teremtő, vészjósoló előjelű „szaggatott szavak” kifejezés szerkezetileg is töredezetté teszi a mondatot, ti- pográfiai jele a három pont. A feleség szólama valóban style coupé, szagga- tottságát az izgatott lelkiállapot eredményezheti: „Mondja meg neki, a lagziba én is elmegyek, de aztán ... nem tudom még, mi lesz.” Ez a lelkiállapot, vala- mint a negatív jelzők halmozásával jellemzett hang azt sejteti, hogy a feleség nem egyenes úton jár: „Aztán egy cserepes, nyöszörgő, köhécseléstől kísért hang felelt”.

A sejtést igazolja a szöveg, a folytatásból egyértelművé válik, hogy Vér Klá- ra (itt válik jelentéssé a név) kerítőnővel beszél: „Két mályvarózsa lesz a mellemen, legyen ott ... legyen a kenderáztatóknál.” Az elbeszélés itt vissza- kapcsol Jánoshoz, megmutatja, milyen hatást gyakorolnak rá felesége szavai: nagy csörömpöléssel leejtette a kantárt, „[...] de nem hallotta ... nem azt hall- gatta”. A toldalékformák változása az ismétlésben, a közbeékelődő tárggyal együtt arra hívják fel a figyelmet, hogy a hallás itt nem érzékszervi jellegű, hanem a figyelem irányultságát koncentrálja. A feleség tulajdonképpen arról beszél, hogyan fogja kijátszani őt: „ha a piros rózsát ejtem ki a kezemből az útra, akkor maradjon, ha a fehérét, akkor jöjjön”. Az ezután következő enu- meráció közvetlenül Gélyi János lelkiállapotáról ad számot: „elszorult a szíve, megzsibbadt a keze, mindent visszajárul tett, sötét sejtelem nehezedett szívé- re”. (Az analízáló hang itt azt mutatja, hogy mindentudó elbeszélővel van dol- gunk.) Érzéseire az elbeszélő által közölt egyes szám harmadik személyű gon- dolatok, felkiáltások, kétkedő kérdések utalnak: „Eh, bolondság! A szavak is megijesszék? Aminek teste sincs, annak az árnyékát lássa? Fekete gyanúnak fehér ágyat bontson?” A felkiáltás ellipszise éppen a ki nem mondás által hat,

a hiány a kontextus alapján úgy egészíthető ki, hogy bolondság hűtlenséggel gyanúsítania a feleségét, hiszen nincs rá bizonyíték. A kérdések funkciója szintén az önmeggyőzés. Borúlátását a sötét színek jelzik, mutatja ezt a „fekete gyanú” szinesztézia, mely a korábban előforduló „sötét sejtalem” szinonimája. Itt egy újabb metaforizációs aktussal találkozunk: ezek a képek olyan benyomásokat keltenek, mintha a szereplő halott metaforákat használna, szólások halmozásával fejezné ki érzelmeit. Valójában ezek bonyolult, gondosan szerkesztett alakzatok, melyek a legelső („a szavak is megijesszék”) kérdést egyre hatásosabban bontják tovább a fokozás által. Az „aminek teste sincs, annak az árnyékát lássa” mondat erős absztrakcióval teremt kapcsolatot a test és a tett, cselekedet; valamint az árnyék és a szó között. A „fekete gyanúnak fehér ágyat bont” perszónifikáció első eleme vizuális és mentális érzékterületeket összevonó szinesztézia, mellyel kontrasztot alkot a második eleme.

Széles Klára⁸ hívja fel a figyelmet arra, hogy Mikszáth sok esetben félrevezeti az olvasót, népi bölcsességnek tüntet fel olyan parafrázisokat, melyeket ő maga alkot. Széles Klára szerint „a figurák, szituációk, elbeszélésmód szolgáltatában állnak ezek a magvas mondatok”, vagyis a szerző jellemez, beállít, árnyaltabban láttat általuk. Az idézett ál-szólások Gélyi János lelkiállapotát is árnyaltabban mutatják, mintha a velük rokon „a fehéret is feketének látja” valódi közmondás szerepelne helyettük. Ezek a reakciók olyan lélektani folyamat kezdetei, melyek megelőzik a hűtlenség bebizonyosodását.

Ez azonban felveti azt a kérdést, hogy vajon mindezt a narrátori hang közvetíti-e, vagy valódi belső magánbeszéddel van dolgunk? Széles Klára szerint a *Fili* című novellában az sem dönthető el egyértelműen, hogy függő beszéddel van-e dolgunk, vagy az elbeszélő tesz úgy, mintha a szereplő belső monológját közvetítené, miközben ő maga jellemzi a hős lelkiállapotát. A szereplő műveltségi-értelmi szintje kizárja azt a fogalmazásmódot, mellyel tudata közvetítődik. (A szerencsétlen sorsú Fili „érezte ösztönszerűen, hogy a rokoni szeretet kenyérmorzsza, és hogy a szerelem egy kád méz”). Valóban, ha az általam idézett Gélyi-szentencia nem is a népi kultúrkincsből való, az még nem teszi egyértelművé az elbeszélői nézőpontot. Széles Klára ezekben az esetekben az elbeszélő és a szerző közti különbségtételt is eldöntetlenségben hagyja.

A következő jelenetben aktualizálódnak a szereplői világoknak a bevezetésben említett eltérő kódrendszerei. A párbeszéd a szereplők nyelvi világának eltérő előfeltevéseit feltételezi: János feleségéhez intézett kérdéseiben a „töporodott öregasszonyra” vonatkozó rokon értelmű kifejezések (akit az aszszony „éppen akkor kísért ki a kapun”) azt sejtetik, hogy a férj őt azonosítja a kerítőnővel: „Ki volt az az ördögök nagyanyja? [...] Mit keres nálad az a boszorkány?” A feleség pedig gyanútlanul válaszol: „Vőnekiné, a templomsorról. Egy kis élesztőt kért szegény.” A férj előfeltevése abban különbözik Bezecsky tanulmányának *reinkarnációs* vagy *agaras* példájától, hogy ezt nem világnézeti, hanem szituatív beállítódása, aktuális helyzete teremti, hiszen ő ebben az esetben valóban bajkeverőnek, boszorkánynak tartja Vőnekinét,

⁸ SZÉLES Klára, „*Hat likra járt az esze*”, It, 2000, 178.

Klári pedig az öregség metaforájaként érti. Az idézett példában tehát nézőponti eltérések alakítják a nyelvi formákat az egyik szereplő számára metaforává, a másik számára közhellyé.

Ambiguitás a párbeszéd következő eleme is: „Hüm. Hát kenyeret dagaszt őkigyelme?” Ezt Klári érti hétköznapi értelemben (ti. a kenyérhez kellett az élesztő), holott János átvitt értelmű célzása intrikát feltételez. Támogatja ezt a kérdést megelőző „hüm” mondatszó, és az írásképből a három pont. Itt tehát megfordul a helyzet, de férj és feleség továbbra is *elbeszél egymás mellett*.

Miután felülnek a szekérre, János cselekedeteinek objektív, egyszerű igékre korlátozott leírását kapjuk, s az általa irányított lovak viselkedése jelenti azt a többletet, mely összhangba hozható a gazda lelkiállapotával, pontosabban: az fokozódik, hogyan megy át Gélyi indulata a lovakra. János csak „meglegyintette az ostort”, és ennek hatására „a négy tüzes állat [...] prüsszkölve, ziháló orrlukkal, aprózó táncban” indult el. A „tüzes” jelző nyugtalanságot, indulatot sejtet, és az azt követő enumeráció is ezt asszociálja. Néhány sorral lejjebb az „acélpátkó meg akarja lábuk alatt gyújtani az anyaföldet” perszifikáció már szinte tragédiát sejtet. A látvány hatására Gélyi János „szíve megdagadt örömeiben”, tehát az elbeszélő az ő perspektívájával kapcsolja össze ezt a képzettársítást.

Az alakzatokban megmutatkozó első jelentésszintet támogatja, hogy nemcsak nőies tulajdonságokkal rendelkeznek a lovak, hanem a gazda életében betöltött szerepük is az asszonyéval váltakozik. Gélyi János hol a lovakhoz, hol az asszonyhoz kötődik erősebben: a novella elején tudjuk meg, hogy a lovakat „kiscsikó-korukban meg is csókolgatta”, de „most már nem csókolja”, amióta Vér Klári a házhoz került. A szembeállításból nyilvánvalóvá válik, hogy a nő a lovak helyére lépett a férfi lelkében, pontosabban korábban a lovak töltötték be azt a szerepet, amit egy nőnek kellett volna. Csalódása után ismét a lovak válnak kötődése tárgyaivá. Ez azonban az asszony árulása után nem működik, már nem visszafordítható a folyamat. A hősnek az indulás utáni belső magánbeszéde a lovak fontosságára reflektál: „De jó is, hogy oda nem adta a négy lovat senkinek, pedig hányszor kérték.” Az elbeszélt tudat hirtelen átvált az olvasó tájékoztatásába: „Csak nemrég is négyezer forintot rakott össze Bodok, Csoltó, hogy megvegyék és agyonüssék a határon. Hadd vesszen magva a különb fajnak!” Az utóbbi mondat már szintén Gélyi indulatos felkiáltása a vásárlási szándék feltételezett okáról. Ez utóbbi kulcsfontosságú mondat egyszerre utal egy konkrét, a cselekmény idejében közelmúltbeli eseményre, és egy átvitt értelmű tartalomra, melyet Gélyi tudattalanjából önkéntelenül kitörő képzetként tekinthetünk az elkövetkező történések előrevetítéseként. Ez jelezheti azt, hogy az ember-ló párhuzam a szereplő tudatában képződik. A gyakori perspektíaváltások miatt viszont az sem zárható ki, hogy mindez gondosan szerkesztett nyelvi konstrukció, tehát ismét lehet Mikszáth-féle ál-belső magánbeszéddel dolgunk.

Az előrejelzés nyelvi elemei újra és újra felbukkannak a szövegben, a befogadó szinte a végső tragédia tudatában olvassa a novellát. János vizuális térérzékelése dominánssá válik: „[...] a vidéket bámulta, a szaladó réteket, a köze-

ledő kenderáztatókat”. Ez a hypallagé még az érzékelés természetes optikai csalódását rögzíti, ez azonban olyan hasonlattá, metaforává válik, mely Gélyi János szubjektív látását közvetíti: „kenderáztatókat, melyek úgy csillogtak zöldes vizeikkel, mint valami gúnyos szemek, s [...] a hegyszakadékokat, ezeket az öblös, nyitott koporsókat.” Ezek a metaforák Gélyi tudatelbeszélésének eszközei, de vajon tekinthetjük-e ezeket a szereplői világ hapax legomenon-jainak? Valójában az alakzatoknak az a szerepük, hogy az elbeszélő verbalizálja általuk a szereplő tudati tartalmait, melyek többnyire vizuális formák és aszociációs képzetek, vagyis a szereplő pszichikumának olyan összetevői, melyek függetlenek a nyelvív formálástól.

A feleség szeretőjének történő jeladásakor Gélyi János egyre feszültebben figyel az asszonyt: „ni, hogy csillog a szeme, ni, hogy odanézett a nyalka legényre”. A „ni, hogy” szófordulat ismétlése utalhat a férjnek a feleségét ellenségesen és gúnyosan fürkésző magatartására, azonban a hősnek az elemzésben eddig feltárt lelkiállapota inkább azt valószínűsíti, hogy félőrlúten örül annak, hogy sejtését beigazolódnak véli. A szövegközöttség is ezt az olvasatot támogatja, Gélyi a *Bágyi csodából* megismert tényekből is levonhat következtetést felesége eredendően hűtlen és kicsapongó természetére vonatkozóan. Azért csak vélt bizonyíték ez a hűtlenségre, mert ez Gélyi féltékenységtől elvakult tudatának történése, mely az olvasót nem győzi meg.

A tudatelbeszélés szempontjából továbbra is az tűnik a legérdekesebb kérdésnek, hogy hogyan váltakoznak az elbeszélői és szereplői szólamok, és van-e ezeknek olyan nyelvi jelölője, mely egyértelművé teszi az olvasói döntést. A „ni, hogy...” kezdetű mondatot megelőző részben a „fürkészi” ige jelzi, hogy a mondat Gélyi János belső magánbeszédének közvetítése. Viszont a következő szólamot megelőzően („s jaj, kiesett kezéből, nincs többé mellén a fehér mályvarózsa”) nincs olyan nyelvi elem, mely bármelyik magyarázatot egyértelművé tenné. (Hacsak nem értelmezzük úgy a jelöletlenséget, hogy az nem teszi lehetővé a szólamnak az azt megelőző idézett belső magánbeszédéről való egyértelmű leválasztását.) Ha azt tekintjük kiindulópontnak, hogy a férfi ellenségesen és gúnyosan fürkészte felesége arcát, akkor lehet ez az elbeszélő megnyilvánulása, hiszen ezzel a magatartással nem egyeztethető össze a mondatbeli jajgatás. Ez a meglepetésszerű felkiáltás azonban kissé elbizonytalanítaná a mindentudó elbeszélői pozíciót, és ezzel kapcsolatban az sem világos, miért értékelné ilyen egyértelműen a narrátor. Amennyiben a vitatott mondatot megelőző megnyilvánulást a férj féltékenységi kitöréseként értelmező olvasatot viszünk tovább, akkor a siránkozás minden további nélkül tulajdonítható a szereplőnek. Mindkét interpretáció lehetséges, mivel egyiket sem támogatja a novella nyelvében konkrét jelölő. „Mikszáth művei folyvást aláásnak minden egyirányú értelmezési stratégiát, hogy annak az ellenkezőjét is lehetővé tegyék.”⁹

Ugyanez igaz az ezt megelőző szövegrészletre: tényként kezelhetjük-e, hogy Csipke Sándor „úgy tett, mintha csak véletlenül fordulna meg a ko-

⁹ EISEMANN György, *Mikszáth Kálmán*, Bp., Korona, 1998 (Klasszikusaink), 115–116.

csirobogásra”, vagy ezt is a féltékeny szerető látja így. A következő, felkiáltás-szerű perszonifikáció („pedig azt még a föld is megérzi, ha a Gélyi János négy híres lova jön”) a *pedig* nyomatékostó elem miatt szintén indulatot sejtet, ezért inkább Gélyi János önmagát megnevező megnyilvánulásának tűnik, mint narrátori szövegnek. Pedig a szerző úgy tünteti fel, mintha az analízáló narrátor mesélné el egyes szám harmadik személyben az eseménysort.

Az alakzatok a hős lelkiállapotának egyre árnyaltabb kifejezői a továbbiakban: az „ereszté a gyeplőt ellankadó keze mindig jobban, jobban” *geminatio* még csak a fokozás és a késleltetés szerepét tölti be, az azt követő hasonlat azonban már újra feszültséget kelt az ember-állat tulajdonságcsere által: „[...] mint a siető szél, ha felhőket vinne, vágatnak szilaján Gélyi paripái.” Majd az újabb metafora cáfolja az előző állítást: „nem is paripák már, a szörnyű sebes-ség összegyúrja őket egy fekete szárnyra, amely röpül ... röpül”. A következő mondat még mindig tovább bontja a sort, itt azonban az előző mondat hasonlítója válik hasonlítottá, valósággal önálló életre kel a hasonlat: „Nem is szárny az, de tán a megvadult halál!” Itt az izotópiatörést generáló elem a paripák gyorsaságát vizualizáló „fekete szárny” metafora, a következő mondatban viszont éppen a szemantikai kontinuitást megtörő kép lép elő folytonossággá, a „szárny” metaforának a „halál” elvont fogalmával való helyettesítése által. Ez a bonyolult alakzat – mely végső soron a lovakat a halállal azonosítja – az utolsó késleltető-sejtető elem, ezután a tragédia az olvasó számára nem váratlan fordulat. Ezen a ponton rögzíthetetlen a beszédhelyzet, pontosan nem tudjuk megállapítani, hol az elbeszélő, milyen szólammal kapcsolható össze a metaforizációs szint.

A „tán” archaikus módosítószó a metaforaalkotás bizonytalanságát jelezné a narrátor részéről. A metafora alkotójának tekinthetjük Gélyi Jánost is, ebben az esetben ismét szituatív beállítódással van dolgunk, hiszen a szereplő nem tudatos metaforaalkotó, ebből az aspektusból a metafora nem nyelvi lelemény, hanem vízió: a féltékenységtől és dühtől elvakult férj képzelete ténylegesen „fekete szárnyra” mossa össze a száguldó lovakat, majd ezt gondolja tovább halál-szimbólumként. Ezek az elemek a novellahős pszichikumát azáltal „ábrázolják”, hogy felhívják a figyelmet arra, hogy az alakzatok nem deviációk, vagyis nem hétköznapi frázisokat formálnak át, hanem a hős tudati-gondolati tartalmait formálják meg. Az elbeszélő tehát a szereplő nézőpontjából láttatja a látomást. Ez a közvetítő aktus sejteti a hős tudattalanjának a nyelvi kifejezést megelőző formáit anélkül, hogy azokat konkrétan megfogalmazná. Ezáltal a retorikai mechanizmus által a tudattalan rendszer újrakonstruálódik, így a szimbolizálandó tartalmak mégis beemelődnek a jelölők rendszerébe. Az elbeszélő itt egyszerre több metaforizációs szinten is jelen van, a novellának ez a szövegegysége folyamatos távlatváltásra kényszeríti az olvasót.

A feleség rimáncodásában a szinonimahalmazásnak („irgalom, segítség”, „édes uram, férjem”) és a „tartsd azt a gyeplőt” felkiáltás ismétlésének egyaránt a férjre gyakorolt hatás a célja. A férj válaszában az ismétléses inverzió („verjen meg az isten, de meg is fog verni”) a szándékától való eltántoríthatatlanságot jelzi. Ezután János kioldja a kantárszárat, és a lovak nyaka közé dob-

ja, miközben „lóriasztó szisszenést” hallat. A novella három ponttal zárul, ezt tekinthetjük befejezetlenségnek, azonban a sejtető elemek és Gélyi Jánosnak lovai által megmutatkozó lelkiállapota sugallja azt az értelmezést, hogy a házaspár a vesztébe rohan a szekérrel.

Visszatérve a novella címével kapcsolatban felvetődő kérdésekhez, talán nem tűnik merésznek az a megállapítás, hogy nem a novella cselekményének, hanem a nyelvének főszereplői a lovak.

A bevezetésben említettem a vizualitás szempontját, melyet a narráció eldöntetlenségeivel kapcsolatban alkalmazok. Marshall McLuhan *A Gutenberg-galaxis. A tipográfiai ember létrejötte* című könyve a mediális technikák közül a nyomtatást tanulmányozza. Az irodalmi megközelítés a technikához kapcsolódó olvasásról szóló megállapításhoz kapcsolódik: az olvasási művelet során szemünk a horizonton fut, folyamatosan halad a sorok mentén előre, közben tudatunkban egyidejűleg teremtődik egy imaginárius tér képzete, melyhez a háromdimenziós látás illúziója társul.

Irodalmi szövegek poétikai megközelítésének szempontjából a tipográfiai ember pszichológiai tulajdonságainál lényegesebb kérdés az, hogy az információt közvetítő hang a vizuális érzékelésnek milyen illúzióját kelti az olvasóban. „Egy statikus helyzetből és egy távpont kijelölésével homogén képszerű teret kíván-e alkotni, ezzel azt az illúziót keltve, hogy a valóságelemek átlátható szegmentálásával az imaginárius tér is egységessé tehető és uralom alatt tartható? Vagy arra készteti az olvasót, hogy figyelme az ábrázolt képen felületről felületre vándoroljon, pillantása ide-oda szökelljen az előtér és a háttér között (vagyis az olvasót a leírás folyamatos távlatváltásra ösztönzi a grammatikai és pragmatikai viszonyok, a deiktikus jelölések összjátékában)?”¹⁰

A novella esetében azt fogom vizsgálni, hogy ez a közelítésmód minden esetben támogatja-e a narrációs szint olvasatát, vagy esetleg feltár olyan összefüggéseket, melyek pusztán elbeszéléstechnikai elemzés során nem mutathatók ki. Azért érdemes a valóságelemek imaginárius térben való elhelyezésének szempontját a narrációs szinttel összekapcsoltan vizsgálni, mert a képi síkon olyankor is lehetnek törések, amikor a narrációban nem történik távlatváltás, és fordítva, azonos vizuális képzet megtartása mellett megváltozhat az elbeszélői perspektíva.

A Mikszáth-novellában a narratív beszédmód első problémáját a hős belső magánbeszédét ál-szólásokkal kifejező szövegrész jelentette. Az azt megelőző kihallgatás-epizódban olyan erős a vizuális elemek hatása, hogy az elbeszélésben megjelenő perspektívákról szinte kizárólag ezek segítségével tudunk dönteni. A leírás mellett, hogy gyakori távlatváltásokkal operál, arra készteti az olvasót is, hogy folyamatosan változtassa látószögét. A nyelv mindvégig ugyanazt a teret vizualizálja, a mentális terünkben megjelenő látvány mégis változást mutat, mert a térnek illúzióknak szerint különböző oldalait láttatja. Az első látványelem a menyecske megjelenése az istállóban, akinek rövid ideig érvé-

¹⁰ OLÁH Szabolcs, *Médiatörténet: kultúra, információ és poétika* című speciálkollégium anyaga.

nyesülő perspektívája materiálisan jelölve van: „nem vette észre Gélyi Jánost”. Közvetlenül ezután János nézőpontja érvényesül, az olvasónak pedig az egymást nem látó két emberre nyílik rálátása, akik között ott áll a szénatartó és az egyik ló. Ez a térképzet azonban hiányos, mert az elbeszélő nem adja meg a harmadik személyt, akivel a menyecske dialógusba lép, ezáltal gyors váltással a szénatartó oldalnézeti képe tárul elénk. A („Vajon kivel beszélget?”) kérdés egyértelműen Jánosnak tulajdonítható annak ellenére, hogy ennek nincs konkrét nyelvi jele, mert a vizualitásból egyértelművé válik, hogy az elbeszélő olyan pozícióban van, ahonnan látja, hiszen rövid időre felvillantotta az istállónak Vér Klári felőli oldalának képét! Az ezt követő, már vitás részben a *János* tulajdonnév szövegbeli megjelenése látószögiünket oldalnézetiről felülnézetivé alakítja. A megdöbbenet hős leírása viszonylag homogén térképzetet teremt, lelkiállapot-változása azonban nem indít újabb imaginárius látványelemek képzésére, a felkiáltás és a kérdéssor a szem számára nem megjeleníthető. Ez megerősíti a novella elemzésének eddigi tapasztalatát, miszerint a szöveg nem tesz lehetővé olyan olvasatot, melynek segítségével el lehetne különíteni a szereplői szót a szövegétől. Az említett szövegelemek tapasztalati alapú, kétségbenvonhatatlan tényeket (aminek nincs teste, annak árnyéka sincs) tartalmazó enthüsematikus megoldásaikkal nem távolodnak el a szereplői tudatvilágtól. Emellett a vizualitás szintjén éppen vizualizálhatatlanságukkal a szöveg olvasási kódjaként mutatják meg, hogyan képes a nyelv beszélni a nem referencializálhatóról. Ezzel kapcsolatos a kenderázatok víztócsáit gúnyos szemekként, a hegyszakadékokat pedig öblös koporsókként megjelenítő rész.

Kant a vizuális tapasztalás két rétege közül szembeállítja egymással a materiális és a tropologikus látást: Az előbbi a dolgokat csak a szem számára megjelenő, fogalmi vonatkozásaiktól mentes valójukban szemléli, az utóbbiban pedig a szemlélet nem választható el a látvány fogalmivá, átvitt értelművé tételétől.¹¹

A természetet antropomorfizáló tropologikus látvány Gélyi perspektívájához kapcsolható. Megmutatja, a szemléleti világ egészéből mely aspektusokat emeli ki a főszereplő pillantása. A vizualitás szempontja azzal egészíti ki az alakzatok értelmezésének a tudat elbeszélhetőségére vonatkozó megállapítását, hogy a Gélyi szorongásaira utaló metaforák nemcsak nyelviileg nem feleltethetők meg valamely belső jelentéstartalom kifejezésformáinak, hanem vizuálisan sem fenomenalizálhatóak a képleírás trópusai. Paul de Man arra hívja fel a figyelmet, hogy Kant rendszerében a fenséges noumenális, objektíven nem létező tartalmát jelenítik meg trópusok a szemlélet számára. (Ez párhuzamba állítható a novella metaforizációs aktusával, hiszen az alakzatok utaltjai – egy önreflexív folyamat összetevőiként – kizárólag a szövegegész jelentésképzésében érhetőek tetten.)

¹¹ Paul de MAN, *Fenomenológia és materialitás Kantnál* = P. de M., *Eszétikai ideológia*, Pécs-Bp., Janus–Osiris, 2000 (Orbis universitatis).

A következő, narratív szövegek szempontjából eldöntetlenségben hagyott jelenet a Csipke Sándorral való találkozás leírása. A „kenderáztatóhoz értek” mondat nyelvi elemeinek észlelésével egyidejűleg a tér két síkját szemléljük: az egyik a hintóval száguldo házaspár látványa, a másik, a háttérrel biztosító természeti kép. Csipke Sándor megjelenítésével a nyelv nem kényszeríti az olvasót vizualitásbeli váltásra, csupán kiegészíti hiányos térképzetünket. A homogén tér illúzióját nem változtatja meg az sem, hogy a történetmondói hang átvált a szereplői tudat elbeszélésébe. Adottságként érzékeljük a hősnak a felesége felé fordulását („felesége arcát fürkészi”), a látvány azonban az elfordultság következménye, a nyelv nem ad támpontot az imaginárius térben való elhelyezésére. A képbe azonban beilleszthető, ahogyan a fehér mályvárózsa „kiesett” Klári kezéből. Az ige a virág esésének kisebb ívet rajzol, így erősíti a véletlenszerűség illúzióját. A nyelvi elemek által felidézett vizualitás ebben az esetben nemcsak nem teszi egyértelművé a felkiáltás narratív funkcióját, hanem új interpretációt nyit, a véletlenszerűség asszociációja ugyanis olyan népi elbeszélőt feltételez, aki a közösség tagjaként tisztában van a rózsza elejtésének következményével (ennek tulajdonítható a jajgatás) anélkül, hogy döntene a művet szándékosságáról. Gélyi János elveszti az irányítást lovai, és így saját tudata fölött („ereszté a gyeplőt”), a „szörnyű sebesség” arra készteti az olvasót, hogy pillantása felületről felületre vándoroljon a montázsszerűen egymásba tűnő képi síkok között.

Az időszerkezeti elemzés tárja fel az úgynevezett sejtető elemeket. Olyan kódolási technikákat értek ezen, melyek az olvasót előkészítik a cselekmény későbbi pontján bekövetkező eseményre.

Szegedy-Maszák Mihály az időszerkezet vizsgálatának két szempontját nevezi meg: az egyik az időbeliség nyelvi jelöltsége, a másik szempont pedig megegyezik a genette-i kategóriákkal. Ezek az elbeszélt dolog és az elbeszélés egymáshoz való viszonya alapján a következők: időrend, időtartam és gyakoriság. A novella esetében az időrend vizsgálata tűnik a legtermékenyebbnek, hiszen az események egymásutánosságának elrendezése jelentésszerű lehet. Az elbeszélt esemény tartamát az elbeszélő szöveg hosszúságával a szereplők változása miatt érdemes összemérni: az alig néhány oldalas novellában bonyolult lelki és tudati folyamatok zajlanak.

Szegedy-Maszák Mihály a *kronotoposzok* címet adja az időszerkezetet vizsgáló fejezetnek. A cím Bahtyin terminológiájára utal, aki a kifejezést a téridő-szerkezetek metaforájaként érti. Bahtyinnál a tér és az idő egymástól elválaszthatatlan egységet alkot, melyben a tér az idő realizálódásának terepe, mely az eseménysorban intenzívvé válik, történetté alakul, és feltárja az idő tulajdonságait.¹²

Az első bekezdés időbelisége jelölve van nyelvileg, hiszen az elbeszélő részletesen megadja a néhány perc alatt lejátszódó „lócsinosító” jelenet eseményeinek egymásutánosságát.

¹² Mihail BAHTYIN, *A tér és az idő a regényben* = M. B., *A szó esztétikája*, Bp., Gondolat, 1976, 257–303.

Ezután megszakítja a történet elbeszélését, hosszabb kitérő következik, melyben az analepszisek ugyan megadják az időpontot, amikorra visszautalnak, de az egymásutániségnek itt nincs szerepe.

A megszakítás egy, a lovak nézőpontjából közvetített szövegrésszel kezdődik, melyben Gélyi János úgy cicomázza őket, „mint tavaly ilyenkor, amikor a szép özvegy molnárnét, Vér Klárát hozták a házhoz”. A „tavaly ilyenkor” elem funkciója látszólag csak a jelenbeli szituáció viszonyítása a múltbelihez, közben azonban információ birtokába is jutunk.

A diegézisbe kitérőként beépített szövegegység következő analepszise már a múltbeli történetet szembe is állítja a jelenbelivel. Retrospektív módon meséli el, hogyan gondozta, nevelte, csókolgatta őket. Majd az ellentétezés: „most már nem csókolja, mióta menyecske került a házhoz”. Ezek az időhatározószók a történet jelenére utalnak, mely valószínűleg azonos az elbeszélés idejével. Feltételezhetünk retrospektív elbeszélésmódot is, amennyiben az asszonyra vonatkozó megjegyzést („az a bizonyos, a régi szerető, mert másé volt már egyszer, kétszer lett édessé...”) a tragédiát előrevetítő utalásnak tekintjük.

A következő, az „egykor” visszautaló elem köré épülő múltbeliség (Csillom Pál és Péri János lovai voltak a legkitűnőbbek a vidéken), szintén szemben áll a jelenbeli (amikor Gélyi Jánoséi azok). A narrátor folytatja a megkezdett történet elbeszélését azzal, hogy visszakapcsol a lovak csinosításához. Itt ismét fontossá válik az egymásutániség. (A „nemsokára” és az „aztán” időjelölők mutatják ezt.) Kulcsfontosságú történéseket foglal magában ez a rész, például Klári beszélgetését az öregasszonnyal, a férj-feleség párbeszédét, valamint az indulás-jelenetet. Az elbeszélői beállítódás kezdi megváltoztatni a lovak bájoságáról alkotott képünket, hiszen „prüszkölve, ziháló orrlukkal, aprózó táncban” teszik meg első lépéseiket. Ez a jelenet már sejteti a főszereplő lelkének változásait. A kronotoposzok szempontjából fontos, hogy az indulással kezdődik meg a tér folyamatos tágulása mind konkrét, mind metaforikus értelemben. A szereplő lovaival kapcsolatos magánbeszéde nemcsak a narrációs aktusban, hanem az időviszonyok síkján is megszakítja a történetet, hiszen arra a „nemrég” történt esetre emlékszik vissza, amikor a falu meg akarta tőle venni lovait.

Az elbeszélő ismét visszakapcsol a diegézishez: Gélyi tekintete felesége „szép piros arcára, hófehér keblére” esik, „hófehér keblén a két mályvarózsára, pirosra, fehérre”. A szöveg kontextusában ezek a motívumok a feleség családságát vetítik előre; a kenderáztatókat gúnyos szemekként, a hegyszakadékokat pedig koporsókként interpretáló látásmód pedig magát a tragédiát.

Azt írja Szegedy-Maszák Mihály, hogy „a várható természetesen az olvasás gyakoriságától is függ, hiszen másként értelmezzük egy történet elejét, ha tudomásunk van a végéről”. Vajon mennyiben tekinthetjük prolepszisnek a sejtető elemeket? A befogadó fogékonyságán múlik, észreveszi-e a burkolt utalást. De még akkor is bizonytalanságban marad az olvasó, ha jelentést rendel hozzájuk, hiszen nem konkrét előrevetítésről van szó, hanem ennél bravúrosabb nyelvi műveletről. A szöveg sejtető elemei lényegében annak ismeretében hatnak, hogy a metaforizációs szinten a lovak viselkedése a férfi indulatát

mutatja. Ennek kifejeződéseként „az acélpátkó [...] meg akarja lábuk alatt gyűjtani az anyaföldet”. A hegyszakadékok ekkor jelennek meg öblös, nyitott koporsókként. A kép asszociatív körébe tartozik, hogy a koporsóba fektetik a halottat. Ennek folytatása a lovakat szárnyra, majd halállá fokozó kép, melyben valóban a lovak repítik a koporsóba a házaspárt.

Az előrevetítés annyiban működik az időbeliség síkján, amennyiben a sejtető elemek az időben viszonyulnak egymáshoz. Az asszony arcának, keblének színei összekapcsolódnak a kulcsszavak gyakoriságával megjelenő virágok színeivel, „a rózsás tenyér” és az „asszony tövisei” metaforával pedig az egész novellát átszövő motivikus hálót hoznak létre, melynek alkotólánca az a feltétel is, hogy ha a lovakat „arany rácsból etetnék rózsá levelével”, akkor sem lenne olyan jó dolguk, mint Gélyi Jánosnál.

Ez a motívumlánc még egy szállal összekapcsolja a lovak nyelvi megjelenését az asszonyéval, és az elmondhatónál mélyebb összefüggést teremt közöttük. A genette-i kategóriák közül itt bekapcsolható a gyakoriság vizsgálata is, hiszen a lovak száguldása olyan többször elmesélt egyszeri esemény, ahol a forma szimbolikussága válik jelentéssé. Képes-e az elbeszélő irányítani a sejtető elemeket és a motivikus összefüggéseket? Úgy gondolom, hogy egy olyan implicit szerzőt kell emögött feltételeznünk, akinek látóköre tágabb a szereplő és az elbeszélő perspektívájánál, és aki nemcsak az ezen a novellán belüli mélyrétegeket alakítja, hanem azokat össze is fűzi a többi novella kulturális kontextusával.

Végül azt a tapasztalatot szeretném összegezni, hogy a szereplői tudatvilág formáinak az értelmezői nyelvbe történő helyezése olyan többszörös nyelvi áttétel végső fázisa, mely verbalizálatlan tartalmak nyelvivé formálásával kezdődik. A szövegben ez a folyamat a szereplői szólamnak a népi, metaforikus gondolkodás analógiájára alkotott bonyolult formái által történik. A Gélyit kommentáló nyelvben nem különül el élesen a szereplői belső magánbeszéd a narrátori megszólalásmód élőszóbeli formáitól. Ennek háttérében a nyelvi viszonylagosságnak az az előfeltevése áll, hogy a nyelvvel együtt létezik olyan közösségi szemlélet, melyből a szereplő és az elbeszélő nyelvhasználata képes megmutatni valamit. Ugyanakkor a kommunikációs közösség létkonstrukciót tükröző beszédén belül léteznek egyéni használati beszédcselkvések, használati formák. A novella szereplői világainak éppen ezek az eltérő kódrendszerei ismertetik fel az értelmezői horizonton az alakzatoknak a nézőponttól való elválaszthatatlanságát: az elemzésben kiemelt beszélgetés ideje alatt Klára nincs férje jelenlétének tudatában, a szövegben viszont a párbeszédnek az a töredéke közvetítődik, amit a férj hall. Az olvasónak ez a többlettudása hozza létre a feszültséget férj és feleség nyelvi világának ütköztetésénél, az olvasó odaérti a férfi szavai mögé annak előfeltevését.

Mivel az értelmezésben az egyes szövegegységekhez kapcsolódó jelentések kizárólag a szövegegész összefüggésében kaphatnak értelmet, a szereplői világok nyelvi aspektusainak, valamint nyelvi megragadhatóságának vizsgálatát szoros szövegolvasással végeztem, és próbáltam több metanyelvi szempontot érvényesíteni. A szövegek retorizáltságát feltáró, absztrakciós szintek szerinti

elemzői módszert alkalmasnak találom a novellanyelv történeti változásainak vizsgálatához. Az egyes irodalomtörténeti korszakokon belüli reprezentációs típusok összehasonlító elemzésével számos érintett kérdés megválaszolására lehetne kísérletet tenni: nyelvfilozófiailag megalapozottabb előfeltevéseket lehetne megfogalmazni a gondolkodás és a nyelv viszonyáról, összehasonlíthatóvá válna az alakzathasználat és az elbeszéléstechnika. Érdekes szempont lehetne az is, hogy vajon a korszak többi novellája is operál-e a *Szegény Gélyi János lovai*hoz hasonló vizualitásbeli effektusokkal, valamint hogy a sejtető elemek más szövegekben is az időbeliség síkján működnek-e. Ezt a szempontot ki lehetne egészíteni a várákozás beigazolódására vonatkozó hermeneutikai aspektussal.

A VENDÉGMARASZTALÁS POÉTIKÁJA

Világkép és olvasástapasztalat Mikszáth A jó palócokjában

„Az [...] alkotás egyfajta piknik, amelyre a szerző hozza a szavakat, az olvasó pedig az értelmet.”

(Lichtenberg)¹

„A kompozíció előre meg is határozhatja az olvasói magatartást [...] úgy, hogy a szerzői elgondolás szinte programszerűen előírja, miként reagáljon az olvasó.”

(Uszpenszkij)²

Hálás, ugyanakkor nem veszélytelen feladat a kanonizáltsága, az irodalmi intézményrendszerben elfoglalt prominens helye révén méltán (el)ismertté vált *A jó palócok* mikszáthi novellaciklus értelmezői igényű kommentálására vállalkozni. Az interpretátort – a téma közismertsége mellett – a rendelkezésre álló szakirodalom mennyisége már önmagában is elriaszthatná; nem beszélve azokról a rögzült, automatizálódott recepciós beállítódásokról, olvasói attitűdökről, értelmezési alakzatokról, melyek napjainkra szinte rákövültek a szövegekre. (Ilyenek például az *ízes mesélőkedv*; a *közvetlen, oldott hangvétel*; az *anekdotázó kvaterkázás*; az *előbeszéd természetessége*; a *megértő elnézéssel teli humor* ugyanakkor *csipkelődő odamondogatás*; a *hamisítatlan kedély* stb. kli-séi.³) Míg a korábbi kritika jórészt felelőssé tehető az említett hatástörténeti folyamatért, az elmúlt évek írásai a Mikszáth-szövegek újrapozicionálására, azok hatékonyabb, és az (irodalom)elméleti belátásokat sem nélkülöző megszólaltatására töreksenek (kérdés persze, hogy valóban egy széleskörűbb publikum bevonásával-e)⁴ *A jó palócokhoz* fűzött megjegyzéseink az utóbbi vonulathoz kívánnak csatlakozni, a novellák világteremtő eljárásairól és ezek befogadói hatásalakzatairól tett megfigyelésekbe bevonva a narratológia (ma már meghonosítottnak mondható) eszköztárát.

A jó palócok műfajiságát, poétikai kategóriáját illetően szinte közmegegyezésnek számít az anekdotikus novellahagyományt emlegetni. Ezt még azok az elemzések sem vonják kétségbe, melyek másfajta érdekeltiséggel (pl. inkább az

¹ Lichtenberg aforizmáját idézi: RADNÓTI, 2000, 48–49.

² USZPENSZKIJ, 1984, 213.

³ Az általuk felidézett ízlésszociológiai normákat és a hozzá tartozó nyelvhasználatot találóan karakterizálja Dobos István kifejezése: „az újrromantikus népies elbeszélő patriarchális idillje”. DOBOS, 1995, 49.

⁴ Eisemann György 1998-as monográfiája részletes *Mikszáth*-bibliográfiát közöl, ezért itt nem tarjuk szükségesnek ennek külön ismertetését.

elrendezésre, a kompozicionális szerkesztőelvekre koncentrálni) vizsgálják a korpuszt.⁵ A fogalom körülhatárolásában már korántsem ilyen teljes az egyetértés. Míg Dobos az anekdota hatásmechanizmusai és szituációteremtő-világképfenntartó potenciálja mellett a fabulátor nyelvi magatartására, valamint a megformálás mikéntjére is felhívja a figyelmet, a rá (is) hivatkozó Mesterházy Balázs elsősorban a kisforma pragmatikai aspektusát hangsúlyozza.⁶ Eise-mann az említett szempontokon túl a narratív hang létesülésének prózapoétikai következményeit, illetve az anekdotikus novellák retoricitását is kiemeli.⁷ Imre László – *A jó palócokkal* sokban rokonítható *Szent Péter esernyője* kapcsán – az adomának az elbeszélés közegében betöltött létszemléleti funkcionálisára hívja fel a figyelmet.⁸

A kérdés megkerülhetetlenül magával hozza az egyszerű formák⁹ irodalmi (literátori) felhasznál(ó)dásának és az epikus művekben betöltött szerepének problémáját, amiről szintén megoszlanak a vélemények. Sokan a történetmondás pragmatikumának felértékelődéseként konstatálják a szóbeliség (elsősorban beszédműveletként értett) műformáinak (közmondás, szólás, vicc, mese, találós kérdés, esetszerű példázat, legenda, saga) szerkezetalkotó tényezővé válását az irodalmi szövegekben. Szegedy-Maszák Mihály viszont épp (oralitásbeli) használati körükre hivatkozva utasítja el ezeket, mint amelyek híjával vannak a történetiségnek és a narratív kompozíciókra jellemző jelentésbeli rétegzettségnek (így a dialogicitásnak is).¹⁰ Annyiban feltétlenül egyetérthetünk az utóbbi véleménnyel, hogy a poétikai jelhasználatba kerülve ezek a kisformák is megváltoztatják funkciójukat (s ezért nem tanácsos formalista típusú, leíró-osztályozó jellegű taxonómikus rendszerekkel való megközelítésük), ugyanakkor azt is érdemes emlékezetben tartanunk, hogy a befogadásban érvényesülő sajátos működésmódjuknál fogva maguk is visszahatnak az esztétikai hatásfolyamat alakulására. Történetiségüket is éppen a közegváltás révén nyerik, amennyiben az irodalmiság megváltozott (befogadás)történeti kontextusába lépve a közös kulturális emlékezet részeinek tekinthető narratív műformák nemegyszer a jelenbeli recepciók horizonttól merőben eltérő olvasói beállítódást provokálnak ki. (Feltehetően ezért nem veszítenek népszerűségükből a magyar irodalmi posztmodernség át- és újraíró gyakorlatában sem.)

Ha elfogadjuk Ricoeur megállapítását, miszerint az elbeszélésben „a képzeletbeli változatok (*variations imaginatives*) szabadsága csak valamely világnézet kényszerítő erejével felruházottan közölhető”,¹¹ nem tűnik indokolatlannak megkísérelni *A jó palócok* szövegvilágában közvetítődő mögöttes

⁵ L. például SZILÁGYI, 1998.

⁶ Vö. DOBOS, 1995, 41–68 és MESTERHÁZY, 2003, 266–280.

⁷ EISEMANN, 1998, 11–34 és 67–85.

⁸ IMRE László, 1996, 293–313, vö. továbbá BODNÁR, 1988, 17–36.

⁹ Vö. JOLLES, 1930.

¹⁰ Vö. SZEGEDY-MASZÁK, 1989, 46–47.

¹¹ RICOEUR, 1999, 349.

értelemegész felfejtését. A vállalkozást az irodalom műfaji emlékezete annyiban támogatja, amennyiben az irodalmi nyelvhasználat konvenciórendszerébe ágyazódó anekdotikus elbeszéléshagyomány köztudottan egy, a befogadóval közös létszemléleti pozíció kialakításában, előzetesen odaértett világtudás affirmatív fenntartásában érdekelt. *A jó palócok* első novellájának felütése tüstént be is léptet egy szubsztanciálisként tételező univerzumba:

Az napról kezdem, mikor a felhők elé harangoztak Bodokon. Szegény Csuri Jóskának egész hólyagos lett a tenyere, míg elkergette a határból Istennek fekete haragját, melyet a villámok keskeny pántlikával hiába igyekeztek beszegni pirosnak. (*A néhai bárány*, 95.)¹²

A kötetzárlatban ismételten felbukkanó Csuri Jóska alakja a harangozás hangsúlyozottan mitikus aktusával¹³ „berámázza” az imaginált világképet, ezáltal mintegy idézőjelbe/zárójelbe téve¹⁴ azt, a kételymentes olvasásmód intencionált indexeként.

A jó palócok világkép(i) háttérnarratívá(j)át firtató olvasásmód tehát egy gondviseléselvű, metafizikai alapokon nyugvó világrenddel találkozhat, melynek magától értetődősége a történő elbeszélésfolyamat során mindvégig megmarad. Mindamellettel teljesül Ricoeur tétele, miszerint „az olvasás felől nézve a szöveg világa az immanenciában való valamely transzcendencia marad. [...] Csak az olvasásban (*dans*) válik teljessé a konfiguráció dinamizmusa”¹⁵. A metafizikai instanciák sohasem a direkt önközlés módusában, hanem a köznapi látványvilág közvetítésében jelennek meg. A jelenségek „helyes” dekódolása azonban már az értelmező tevékenységre utalt, ami ebben az esetben evidenciaszerűen előfeltételezi a dolgokat irányító fölöttes erőrendszer meglétét, annak egyezményes, hallgatólagos elfogadását. Amennyiben az anekdot(ikus novellaform)a egy „univerzális konszenzus beszédmódja”, egy „homogénnek tételezett közösség egyetértésének nyelve”¹⁶, mely hatásközpontú működése révén erőteljesen épít a vele egy körbe vont hallgatóság közreműködésére, nem meglepő, hogy a szövegek egy kételymentes, jóváhagyó-azonosuló olvasói attitűdöt írnak elő. A cselekménykifejlés várhatóságát, majd a ráismeréssel járó otthonosság-érzetet éppen az adja, hogy a novellák

¹² Az oldalszámok a továbbiakban az 1972-es Szépirodalmi Könyvkiadó által publikált kiadásra vonatkoznak. Mellettük mindenütt megadjuk a novella címét is, kivéve ahol az idézett hosszabb szövegrészek összetartozása egyértelműen kiderül a kommentárokból. Kiemelések az eredeti szövegben.

¹³ A harangozás mint szimbolikus aktus, önmagában is mitikus tartalmakat hordoz (faluhelyen egyértelműen a kereszténység kontextusába ágyazódik). Az idézett szövegrészekben pedig kiemelten ilyen funkciót nyer: szava segélykérés, fohászkodás az égiekhez (a rontás, a katasztrófa ellen); illetve óvás, figyelmeztetés (bűnbeesés előtt, a kísértés idején). Mintegy a teremtett világot fenntartó jó erő(k) harcát jelenítvén meg a káosz, a sötétség erői ellen.

¹⁴ Vö. ISER, 1995, 70.

¹⁵ RICOEUR, 1999, 312–313.

¹⁶ DOBOS, 1995, 48.

dénouement-jai a transzcendens távlatnak megfelelően képesek kielégíteni a befogadóban indukált értékalapú elvárásrendszert. (Ide is visszavezethető a szövegek meseiségére emlékeztető beteljesülés-karaktere.) Lássunk néhány példát:

Hanem ha tán elindult volna az igazság, nem álrühában, nem kerülő úton, nem pallossal, hanem csak pusztá kézzel? (*A néhai bárány*, 98.)

Odafönt másképp tudódott ki az igazság. (*Bede Anna tartozása*, 104.)

Bizi apó háláteljesen nézett föl az égre. Milyen messze van és mégis milyen közel... Egy pár csizmával meg lehet járni egy óra alatt... (*A kis csizmak*, 112.)

Regényes völgyeink, ha ti megszólaltok, ha odaálltok az emberek közé igazságot tenni... (*A „királyné szoknyája”*, 149.)

Ami a műformában elővételezett (és a szövegekben látszólag problémátlanul megvalósuló) létszemléleti homogenitást recepciós szinten viszonylagosítja, az éppen a szereplők világának, az elbeszélő(k)nek és a fölöttes világrendnek egymáshoz fűződő összetett és (a befogadás távlatában) folyton átrendeződő viszonya. Ezt narratopoétikai szinten nagyrészt a szölamok hovatarozásának kérdésessé válása és az elbeszélői nézőpontnak a megszólalástól való elválasztottsága hozza létre. A Mikszáth-szövegek előszeretettel és roppant leleményesen alkalmazzák az elbeszélt tudat/közzetett belső magánbeszéd elbeszéléstechnikai eljárását:

Nyomasztó sejtelem nehezíti meg lábait, fejét. Hátha most is csúfság éri? (*Szűcs Pali szerencséje*, 129.)

A csillagok őt nézték, és talán integettek is neki, biztatták. (*Az a pogány Filcsik*, 123.)

Sokan mentek Bágyról: [...], még az istentelen Filcsik István is egész háznépéstől (bizony, visszájára fordul már a világ!), ott volt a hetyke-petyke Vér Klári (hogy nem szégyell emberek közé jönni a gyalázatos!), meg ki győzné elszámolni a többit... (*A góizoni Szűz Mária*, 141.)

Eh, bolondság! A szavak is megijesszék? [...] Fekete gyanúnak fehér ágyat bontson? (*Szegény Gélyi János lovai*, 157.)

Bár a familiaritást imitáló fabulátor modalitásváltással, perspektívacserével, sőt olykor határozott, szövegszerű kiszólásokkal is finoman jelzi a „realitás” átcsapását „fikcióba” (vagy éppen „képzeltetésbe”), a religiozitás átfordulását vakbuzgóságba¹⁷ (az efféle jelzések teszik lehetővé, hogy például a *Szent Péter esernyőjében* Imre László a „transzcendens”, „féltranszcendens” és „ál-transzcendens” szférákat különítsen el)¹⁸, legalább ennyi a határátlépéseket¹⁹ elbizonytalanító fikciós mozzanat is. Az elbeszélői szölam ugyanis nemhogy

¹⁷ Pl.: De ’iszen, Csuz Gábor, ilyen dolgokat már nem kíván az Isten!

Tisztelet-becsület Gugh Pannának, de ez már alighanem az ő dolga, mert vagy hülye a legény és ő veri bele a vakbuzgóságot, vagy viszony van köztük... hej, Panna, Gugh Panna! – már Uram bocsáss meg, ha vétkezem, – de nem egészen tiszta dolog az ő szent élete sem. (*A góizoni Szűz Mária*, 141.)

¹⁸ IMRE, 1996, 303–309.

¹⁹ ISER, 1995, 54–56.

az egyes novellák között váltakozik (mind kronotopológiai szituáltságát, mind bennefoglaltságának és megbízhatóságának²⁰ mértékét tekintve), de a textusokon belül sem tekinthető egységesnek: nemritkán heterogén beszédműfajok (szólás, közmondás, népi bölcsesség, vicc, példázat, anekdota), megszólalásmódok (naiv-tudatlan, ironikus, objektív-leíró, szubjektív-átélt), közlésformák, frazeológiák (családi-familiáris, törvényszéki, mezőgazdasági, archaikus-vallásos, mesei), sőt nyelvhasználati szokások és a hozzájuk tartozó nézőpontok egybetartott konglomerátumának tűnik. A beszédszintek és tudati síkok keveredése, vagyis a *beállítás (stance)*²¹ variábilis formái mellett azt is megfigyelhetjük, amit Kulcsár Szabó Ernő a „szociolektális interpenetráció változatos összjátékának” nevez.²²

Az intratextuális szerveződés összetettségének szemléletes példája lehet *A bágyi csoda* néhány részlete:

Mindenki bosszankodik, csak a molnárné, a gyönyörű Vér Klára jár-kelel mosolyogva az őrök között, pedig neki van a legnagyobb kárára az idei szárazság. (125.)

A jelen időben megszólaló bennefoglalt, résztvevő narrátor objektív-jelenetező-bemutató közlését a következő mondatban már egy eldönthetetlen pragmatikájú, a végén közösségi szentenciával (és hangnemi módosulással) megtoldott következtetési sor váltja fel:

Ha így megy, elpusztul a bágyi molnár, kivált, ha sokáig odamarad a katonaságnál, mert hiába, nagy az árenda is – de meg, csak asszony az asszony, ha arany paszománnyal övezi is a derekát. (Uo.)

Ez utóbbi közlés hovatarozásbeli bizonytalanságát (egyben leválását a megelőző szekvencia alanyáról) rögvest megerősíti az a jelölt szereplői szólam, mely a tőle térben és időben elválasztottnak (és hozzáférhetetlennek) hitt elbeszélői megnyilvánulásra mint az ábrázolt szituációban elhangzotttra reagál:

- Asszonya válogatja biz azt. Igaz-e, Tímár Zsófi? Ámbátor a molnárnéért magam sem teszem kezemet a tűzbe, mert a veres haj... hej, az a veres haj... Igaz-e, Zsófi lelkem?
- Nem igaz, Zsuzsi néni! Jó asszony az, ha szép is. (Uo.)

A megformáltságában dialektális szintaxist imitáló szereplői megnyilatkozásba „önkéntelenül is” beszűrődik a *hej-haj* hangalaki hasonlósága révén felidéződő többértelműség, ami némileg átpoetizálja a kijelentést. A „tartalmatlan” diskurzuselemek (viszontkérdés, megszólítás) ugyanakkor az élőbeszédszerűséget biztosítják. Zsófi válasza pedig – akárcsak dialóguspartnere előbbi meg-

²⁰ A fogalomhasználathoz vö. BOOTH, Wayne C., *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, 1961, valamint RICOEUR, 1999.

²¹ Vö. LANSER, 1981, 86.

²² KULCSÁR SZABÓ, 1996, 70.

jegyzése – már egy közkeletű toposz (fordított előjelű) újramondása; szerepkörét nem beszéde, hanem a róla szerzett előzetes tudásunk mozgósítása egyedíti (vö. *Tímár Zsófi özvegysége*).

A párbeszéd további részében nem csupán a témaszerkezet és hangnemi minőség szempontjából alakul ki dinamikus ellenpontoszó struktúra, hanem az idézettség bonyolultsági foka is megtoldatik:

- Látod is te a fekete kendőd alul!
- Itt voltam, mikor a férje elment... hogy megsiratta, százszor megölelte.
- Minden okos asszony úgy viseli a viganóját, húgom, hogy a színes oldala van kívül. Ej no... hát csak érzékenyen búcsúztak?
- A molnár azt kérdezte Klára asszonytól: „Hű maradsz-e hozzám?” Vér Klára így szólott: „Előbb folyik fölfelé a bágyi patak, mintsem az én szívem tőled elfordul.” (125–126.)

Míg a molnárnét egyedítő illokúciós aktus (fogadkozás) maga is a közösségi nyelvhasználat sztereotipikus fordulatosságát követi, annak tartalmát az élcelődő parasztasszony immár egyenes és jelenbéli megnyilatkozásként adja tovább:

- A Bágy fölfelé? – kacagott fel Pillérné gúnyosan.
- Ehhez tartsd magadat, Gélyi János! (150.)

Ezzel tulajdonképpen leképezi a novella poétikai eljárásait, melyek a többszörös közvetítettség általi elválasztottságot szándékosan a közvetlen részesülés egyidejű tapasztalatának effektusává alakítják át. A létrejött katharszisz-tapasztalaton kevésbé változtat, hogy a mesélő olykor (saját, elkülönülő) múlt idejű kód(já)ra vált: „A többiek is nevettek.” (*uo.*), hiszen akár a következő pillanatban ismét átengedi a szót: „No ’iszen az kellene még, hogy ez a kevés víz is visszaforduljon...” (*uo.*).

A pillanatonként „átmodulálódó”²³ hangvétel tehát mégsem szünteti meg az epikus világszerűséget, nem eredményez a klasszikus modernség értelmében vett nyelvi relativizmussal járó hangsúlyozott szövegszerűséget, hanem az imaginatív összefüggésrendszeren belül maradván fenntart egy hierarchikusan rétegződő episztémikus modellt (meghagyva egyúttal az esztétikai jelentésképzés referenciális bizonyosságát). Ennek oka jórészt az, hogy az elbeszélői szólam, a mégoly ironikus magatartás ellenére sem lép ki az ábrázolt világ tapasztalati határai közül, mindvégig a virtuális térségi közösség(ek) szociokulturális és tudati horizontján belül marad. (Ennyiben valóban nem állítja implikált olvasóját²⁴ a modernség megváltozott valóságfelfogásának a tudat-elbeszélésekkel színre lépő recepciós kihívásai elé.) Következésképp a szövegvilágot kommunikáló mindenkori narrátori hang maga is a közvetített világnézet, az elbeszélt mentális működésmódok (vagyis egy kognitív kontextus) „foglya”.

²³ IMRE, 1996, 313.

²⁴ Az *implikált olvasó* fogalmához l. ISER, 1978. és 1994, valamint RICOEUR, 1999.

Az idézett ricoeuri tételnek tehát a fordítottja is megfigyelhető: a legtöbbször éppen a szereplői és „mesélői” értelemadási mechanizmusok teszik az eseménysorokat a virtuális közösség(ek) identitását, erkölcsi érték- és normarendjét megerősítő-visszaigazoló narratívákká. Különösen releváns ez olyan esetekben, amikor egy (korábbi történésekre visszavonatkoztatott) jelenbéli perspektíva visszamenőleg átírja a retrospektíve elbeszélődő múltat, mint például *A „királyné szoknyája”* vagy *A bágyi csoda* esetében. Itt már nem egy fiktív történetnek a „tényleges” történések feletti uralmáról van szó, sokkal inkább szűzsék versengéséről, melyek közül az bizonyul autentikusnak, amelyik az adott közegben érvényesíthetőbb (és kívánatosabb) magyarázóerővel bír. A „valóság” átszövegezésének mint egyfajta „önbeteljesítő félrevezetésnek” paradigmatis esete a legendaképződés. (Ennek kimerítő elemzését nyújtja Eisemann György az *Az a fekete folt* és a *Szent Péter esernyője* kapcsán²⁵ – az előbbivel sokban összevethető a *Tímár Zsófi özvegysége. A jó palócokban* ugyanakkor a novellák egymással való „párbeszéde”, szövegtől kapcsolati rendszere is kitermel ilyesfajta visszakövetkeztetéseket.)

Hasonló alapon működnek a mágikus cselekvések egy csoportjaként felfogható babonák is, ahol egy rituális aktus vagy magatartásforma éppen azért képes befolyásolni a dolgok rendjét, mert azok racionális, kauzális szerveződését felülírja egy másfajta oksági logika. Ezért harangoznak Bodokon a vihart elkergetendő, ezért égeti el Kocsipál Gyuri a szentmihálylovát az eső kieszközlésére (akárcsak az esernyőnyelet Adameczné), ezért teszi tarisznyájába a „szerencsefüvet” Szűcs Pali, ezért Bede Erzsébet Mária-tallérjai stb. Másrészt a természeti entitások maguk is a világot átható „immanens transzcendencia” közvetítőiként szemantizálódnak. Nem csoda, hogy a kevély Bizi apó fogadalmi keresztjét derékba töri a villám, de az sem, hogy a két major juhásza előtt átfutó nyúl rossz ómenként előre jelzi a bajt, vagy hogy a férjét váró Tímár Zsófinak „az olló sem akart hazudni, a szarka madár sem...” (114). Az ábrázolt természeti világ utaláskarakterre az olvasásban ott válik nyilvánvalóvá, ahol konkrétan is megjelenik a „mint(ha)” szignálja:

[...] a vastag ködön át mintha egy sugár is lopózott volna az ablakhoz, és ott táncolna a jégvirágok között [...] (*Bede Anna tartozása*, 101.)

[...] mintha ők [az őrlő asszonyok] beszéltek volna hirtelen össze azt a sötét felhőt, egyszerre elborítja nyugat felől az egész égboltot. (*A bágyi csoda*, 126.)

[...] a vidéket bámulta, a szaladó réteket, a közeledő kenderáztatókat, melyek úgy csillogtak zöldes vizükkel, mint valami gúnyos szemek, s messzebb a hegyszakadékokat, ezeket az öblös, nyitott koporsókat. (*Szegény Gélyi János lovai*, 158.)

Az így eredményezett metaforikus azonosítási sorok végighúzódnak az egész szövegkomplexumon, tovább erősítve *A jó palócok* történetsszerveződésének alapvetően nem-metonimikus karakterét.

Míthogy a babonák és hiedelmek tudati alapját (és pszichés hatóerejét) éppen azok valóságglétesítő funkciója képezi – tudniillik, hogy a kollektívum

²⁵ EISEMANN, 1988, 18–24 és 86–99.

számára a saját mikro- és makrokozmoszának kizárólagos magyarázóelvéül szolgálnak – a bennük hívő nem tekinti ezeket a történetekről leválasztható utólagos értelemkonstrukciónak. Ellenkezőleg, számára éppen a másodlagos „szimbolikus értelemvilág”²⁶ telíti jelentéssel, és állítja (újfajta) oksági sorrendbe a temporális történeteket, melyek csakis így válnak értelmezhetővé, elsajátíthatóvá. A hiedelmek legtöbbször áthagyományozott mintázatként (a gyermekkori szocializáció során) épülnek be az egyéni identitásba, vagyis alapvetően egzisztenciális érdekeltség fűződik hozzájuk, ezért későbbi reflexiójuk sem képes ezeket teljességgel eltörölni vagy hatástalanítani. *A jó palócok* szövegvilágának „antropológiája” teljességgel érvényesíteni látszik mindezt:

Én magam is dajkamesékkel szíttam be a babonát, s hiszek benne. A tapasztalatok világossága csak megszűrkitette a fekete háttért, de nem oszlatta el, mert emlékszem még, sohasem megy ki a fejemből a szegény Palyus. (*Galandáné asszonyom*, 133.)

Márpedig ahol a szocietas önelképzeléseinek alávetett anekdotikus elbeszélő az irracionális narratíváknak valóságértéket tulajdonít, ott a konszenzusos beszédmód révén vele azonos szituációba vont (implikált) olvasó számára sem feltétlenül adatik meg egy kritikus (meta)pozíció lehetősége – legfeljebb a szöveg által lehetővé tett mértékben.

A babonákhoz fűződő kétoldalú befogadói viszonyt jól példázza a *Galandáné asszonyom* textusának szerveződése. A felütésben a mindentudó elbeszélő még mintegy polémiába bocsátkozik a későbbi szöveggel, s úgy tesz, mintha egy önbejelentő gesztussal leleplezné saját szövegének fikcionalitását (megadva ezzel a helyes olvasási kódot odaértett olvasója számára), mondván:

A palóc nép babonás, szereti a misztériumokat, hisz az ördögben és rémlátomásokban. Egy sötét holló röpdös fölötte: a végzet. Szárnya suhogását találgatja. Titkos, homályos kód veszi körül, s hova el nem lát a szem, benépesíti a helyeket árnyakkal, borzalmas, csodálatos dolgokkal. Fantasztikus népmesék elhullatott morzsáit összegyűrja, s azok hitté keményednek lelkében. (133.)

Mintha ugyanígy tenne a *Szent Péter esernyőjének* implikált szerzője is, azzal a (nem mellékes) különbséggel, hogy a szkepszis itt szereplői párbeszédbe ágyazódik:

– Ah, szegény legendák! [...] Ha ráfújna az ember egy-egy ilyen szép legendára, és lefújná róla az arany zománcot, a szent illatot, a titokzatosság füstjét, milyen furcsa, igénytelen valóság maradna az alján.
– Hát nem kell ráfújni. (*Szent Péter esernyője*, 177.)

A probléma csak az, hogy a regényzárlatban megszólaló elbeszélő maga is megkérdőjelezi, elbizonytalanítja a figurák nézőpontjának hitelét:

²⁶ BERGER–LUCKMANN, 1998.

A legenda a glogovai Szent Péter-féle esernyőről mai napig is él azon a környéken. Sztolarik révén ugyan, aki szerette elbeszélni mindenfelé, hogyan ajándékozta meg az öreg Müncz zsidó a kereszténységet egy szent ereklyével, kiszivárgott a meztelen igazság is, de a hit az igazságnál is erősebb s apránként letepergette azt egész alulra. Én bizony nem ásom többé kijebbe. Az eddigieért is bocsánatot kérek. Mert tagadhatatlanul van valami misztikus a dologban. (Uo., 237.)

Hasonló esik meg a *Galandáné asszonyom* további részében (a voltaképpeni történet során), mely ellehetetleníti a felütésben elővételezett, racionális olvasatot. A szöveg implikációi olyan mértékig ellenállnak egy kielégítő természettudományos magyarázat lehetőségének, hogy a legjobb indulattal is legfeljebb nyitottnak, eldöntetlennek nevezhetjük. Annál is inkább, mivel a narrátor, miután elültette a gyanút olvasója fülébe, maga is aláveti magát saját szövegének, egy új pozícióból megkérdőjelezve a megelőző Auftakt (abszolút) hatályát: „Én magam is dajkamesékkel szíttam be a babonát...” (*l. fentebb*).

Hogy a befogadó „megtévesztése” teljes legyen, a további narráció egészét előbbi reflexív elbeszélőnk (naív, megbízhatatlan, dramatizált) gyermek-énje veszi át, aki látszólag saját egykori tudatának horizontjából kommunikálja a szöveget: „Szüleim semmitől sem féltek, és én akkor úgy csodálkoztam ezen. Ők észre sem látszottak venni Luca-napját, legalább említésbe sem jött.” (135.) Később azonban észrevehetően kitermelődik a retrospektív történetmondásban szokásos felidéző és felidézett nyelv különbsége, pl.: „Ez a Galandáné mosott a szegény Palyusra. Ez a szó: mosott, nem jelent talán a szalonokban semmit, de a köznépnél az egy viszony.” (135.); „Elevenen emlékszem egy ilyenre, arra, mely Palyus temetése után következett” (*uo.*). Végül mégis a szemtanú gyermek-narrátor „köszön le” egy ambivalens zárszó után (mely éppen a „boszorkány” szájából hangzik el: „Ej, ej! Hát azt hiszi, hogy a vén Galandáné nem tud szép lenni, ha akarja? Ej, ej, vigyázzon, hogy valahogy a vén Galandánéval ne találkozzék, mikor a legszebb női arcot látja maga előtt”... [139]), fenntartva ezzel a befogadói tapasztalat relativitását, egy szilárd bázisú ítéletalkotás képtelenségét.

Bár a novellaciklusban megszólaló fabulátori hang mindvégig sértetlenül hagyja a közösségi típusú vallásosság dogmáit, némi distanciából mutat rá az olyasfajta elhajlásokra, amelyek a szakrális tevékenységet és gondolkodásmódot egyfajta „házi recept” szerint alkalmazzák. Az elbeszélői pozícióból ezek az önkényes (bár nemegyszer spontán módon kialakuló) viselkedésformák az „autentikus” normarendhez képest álszentségként, képmutatásként, bigámia-ként, naivitásként stb. távlatolódnak. A történetmondásnak a történethez való ironikus viszonya így hasonlatossá válik a de Man említette *eirón-alazon* képlethez, mely egy fölényes kinevetés aszimmetriája helyett a megértés sokkal zavarbaejtőbb, mindenre kiterjedő iróniájának bizonyul.²⁷

Amennyi itt a rossz nyelv, még mindjárt másnap, ott a hálaadó misén is csak addig pihentek, míg az imáságos könyvek leveleit nyálazták, ahol pedig az Úr kímélő kegyelmét kellett volna inkább megköszönni, amiért nem sújtotta a fa-

²⁷ Vö. de MAN, 2000, 175–203.

lut... de amennyi itt a rossz nyelv, százan is kinyújtják lapátnak, hogy a mások becsületét hordják el rajta. (*A néhai bárány*, 96.)

De 'iszen, Csúz Gábor, ilyen dolgokat már nem kíván az Isten.

Tisztelet-becsület Gughi Pannának, de ez már alighanem az ő dolga, mert vagy hülye a legény, és ő veri bele a vakbuzgóságot, vagy viszony van köztük... hej, Panna, Gughi Panna! – már Uram bocsáss meg, ha vétkeztem²⁸ – de nem egészen tiszta dolog az ő szent élete sem. (*A gózoni Szűz Mária*, 141.)

Az efféle devianciák nem érvénytelenítik a transzcendencia „tényleges” megnyilvánulásait a szereplők fiktív világában, inkább az előbbieket félreinterpretálásaiént, esetleg szimulációiként olvastatják magukat, amikre viszont az egyes karakterek nem feltétlenül reflektálnak. A „valódi” hierophániákat a közösségi tudat szintjén éppen azért olyan nehéz elválasztani másaitól, mert mindkettő ugyanazon kulturális kódrendszer, kollektív értelmezési sémakészlet szabályainak engedelmeskedik. (Mint láthattuk, a szövegek metaforikája is meglehetősen elbizonytalanítja az efféle különbségtételt.)

Elég csupán felidézünk az állítólagos Mária-jelenések „kontextusát”, *A gózoni Szűz Mária* című novellából. Gughi Panna „meséje” az őt látogató Szűzanyáról azért működhet olyan tökéletesen, mert teljes mértékben a közösségi panelekből építkezik:

– Mondjad csak, édes szívem – faggatja Filcsikné –, hogy néz ki a Mária?

– Jaj, nehéz azt elbeszélni... Vakító fehér arc, aranyos szőke haj, egész vállára omlik, bánatos kék szemek, hófehér jobb karján, mely tövistől vérzik, egy kicsike gyermek édesdeden alszik...

– Az ám, ... a kis Jézus! – Szakasztott így van lefestve az én imádságos könyvemben...

– Meg a bodoki templomban! – teszi hozzá Gábor, s átszellemülve szívja magába Panna minden szavát. (142.)

A befogadói élmény preformáltsága (sztereotipizálás) olyannyira nyilvánvaló, hogy már maga a novella megadja a pontos képi, ikonikus megfelelést (imádságoskönyv, ill. bodoki templom). Noha a szöveg ezáltal végképp ironizálódik (külön narrátori rásegítés nélkül is), egyben felvetődik egy újszerű interpretációs lehetőség. Pusztán arról van szó, hogy a „naiv falusiak” csoportja az említett mentális-spirituális képzeteket csak az adott konkrét képi reprezentációkba átfordítva, belevetítve képes befogadni? Hogy (bármilyen bárgyú) konkrét fizikai referencialitás (mint az arc-adás gesztusa) nélkülözhetetlen a hit, a transzcendensről való gondolkodás számára? Vagy éppen fordítva: már a bodoki templom falán és az imádságoskönyvekben is azért ábrázolták Máriát úgy, ahogyan (nota bene: a mariológia jegyeivel egyértelműen rokoníthatóan), mert az egyén (mint szocializációs alany) csakis egy rögzített diskurzív mintázat, egy „beépített” közösségi kód alapján tud gondolkodni az adott jelenségről? Ezek az irodalomból némileg kivezető antropológiai, vallásszociológiai,

²⁸ Az elbeszélő nemhogy nem lép ki a „népi vallásosság” maga rajzolta kereteiből, de kritikájával, saját értelmezési verziójának sejtetésével, és szimbolikus keresztvetési gesztusával (mely a beavatottak jele) még inkább megerősíti azokat.

gondolkodáspszichológiai kérdések a kritikus számára annyiban relevánsak, amennyiben a textusok sajátos jelszerveződése veti fel ezeket, elfogadván, hogy a lehetséges válaszok érvénye a szövegvilágból nyert tapasztalatokra korlátozódik.

Tovább bonyolítja a helyzetet az a szövegtény, hogy a novella végén Panna (akinek a leginkább tisztában kellene lennie „valós” és „képzelt” kategóriáival, vagyis birtokolnia kellene saját narratívájában felállított distinkciós elveket) maga is hinni kezd a történetben (amely mindaddig az ő „narratív produktuma” volt csupán). Minden bizonnyal több esik meg itt annál, hogysem Panna a saját szövegének kelepccéjébe kerülve elbeszélőből (a „hazudozó, mesélő” értelmében vett fabulátorból) egyszerre szereplővé „degradálódik”. Inkább azt kell feltételeznünk, hogy az előbb említett rögzített kód, és az ehhez társított ikonikus képzet (ti. Szűz Máriáról) rá éppúgy érvényes, mint a közösség többi tagjára. Amint ez az archaikus minta/őskép (melyet a templomi ábrázolás már hitelesített, a korábbi párbeszéd pedig megerősített) „megtestesül”, és Kovács Maris alakjában előlép a Mária-fák közül, a kútnál (egyértelmű a beszélő név és a mitikus locus révén való metaforikus megfeleltetés), Panna számára is minden kétséget kizáróan működésbe lép a fölöttes világ törvényrendje:

...S eléjük lépett a fák közül egy mennyei látomány, egy nő: vakító fehér arc, aranyos szőke haj, egész vállára omlik, bánatos kék szemek... hófehér jobb karján, mely tövistől vérzik, egy kicsike gyermek édesdeden alszik...

– A Szűz Mária! – sikoltott Panna rémülten.

Gábor némán fedte el arcát kezeivel.

– Jaj nekem, Szűz Anyám! Ó, könyörülj rajtam! – verte mellét Panna kétségbeesetten, s leborult a földre. – Bűnös vagyok. A pénzedet loptam, nevedre hazudtam...

A szomorú arcú anya szelíden elmosolyodott.

– Semmi közöm hozzád, jó asszony! Nézz ide, Gábor, a kisfiadat hoztam el. (144.)

Panna mint szereplő tehát csöppet sem üt el a kollektívum többi tagjától. Nem a mások hiszékenységén átlátó, azt a maga érdekeire fordító cinikus szemfényvesztővel van itt dolgunk, aki kívülállóként a markába nevet, mert számításai beváltak. Ez a figura szerves része a búcsús tömegnek, s éppúgy alávetett a közösség által elfogadott és szentesített valóság-tudat normáinak, mint társai. Jámbor családja éppen azért tételeződik bűnként a saját szemében, mert egy pillanatig sem kérdőjelezi meg a csoda megtörténhetőségét.

Az elbeszéléstechnika furfangja az a többszöri csavar a műben, mely a befogadót végül mégiscsak belecsalogatja egy metaforikus olvasásmódba. Egy fölöttes narratív hang már a kezdet kezdetén leszögezi: története csak azok számára igaz történet, akik a benne kommunikált valóságértelmezés kritériumait, világmagyarázatának premisszáit elfogadják (akik tehát képesek magukra vonatkoztatni egy szubkultúrát képező csoport öndefinícióját); ezzel látószög egy eleve elrendelt „outsider” pozícióba taszítja olvasóját:

Azért lett olyan népszerű a keresztény vallás is, mert egy szép szőke asszony van az istenek között. Az ő szelíd, égi arca segített meghódítani az emberiséget. S ábrándos, álmodozó embereknek, kik hisznek benne, ő jelenik meg a legtöbbször. Kutak fenekéről jön, a Bágy hullámaiból kel ki, vagy az erdő titokzatos homályában mutatja meg magát azoknak, akik jók, akiket megszeretett. (*A gózoni Szűz Mária*, 140.)

Csak hogy a(z eleve benne foglalt) narráció eközben észrevétlenül belecsúszik az imént még kritika alá vont beszédmódba:

Látta már néhai Préda János is, azonképpen Szűcs Gergelyné, nemkülönben Sánta-Nagy Mihálynak az apja, de meg azelőtt is kell, hogy megjelent légyen az elődöknek, mert nemhiába építették a gózoni gesztenyeerdőben a kilenc kápolnát a kálváriával. (*Uo.*)

Nem csupán a nézőpont válik le a kezdetben szkeptikus (de legalábbis ironikus) elbeszélői hangról, de a passzus végére teljes távlatváltásnak lehetünk tanúi: az autonómnak tűnő narrátori kijelentések végül függő idézetnek bizonyulnak. Vagyis nem egyetlen szubjektumnak tulajdoníthatók, inkább egy olyan „átképzeléses előadásmód” részei, mely egyfajta „láthatatlan kórus”²⁹ beszédeként a közösségi vélekedést szóltatja meg (ezt nevezi Eisemann *communis oppinió*nak)³⁰.

Ettől kezdve folyamatosan oszcillál, vibrál a textus a befogadó bevonása és leválasztása, familiarizáció és elidegenítés között. Elbeszélőnk mértékkel, de folytonosan ejti, szórja el a gyanú magvait, hol a pletyka szoknyája mögé bújva („Rebesgetik... ki is beszélte csak?” [141.]), hol a közösből vett szentenciával („Mert éppen abban van valami különös, ha valaki úgy egyszerre nagyon a szentekhez fordul. Ki sokat ácsorog a bíró udvarán, pöre van az olyannak.” [uo.]), hol saját bennfentességével („No, már hogy volt, hogy nem volt, senki sem tudhatja, hanem az az egy áll, hogy maga a Szűz Mária csakugyan nem vihette a tallért a kartali zsidóhoz.” [uo.]) szentesítve a véleményt, melyet explicit módon mégis az olvasóval fogalmaztat meg (ti., hogy Gughi Panna csak ámitó). Mikor a narrátori mesterkedés nyomán már azt hihetnők, átlátunk a szítán, akkor, épp e bizonyosságunknál fogva csal kelepcébe a szöveg.

Alapvető irányt szab az olvasói elvárásoknak az ígéretes szólam: „Hanem hiszen úgy félig-meddig minden kiviláglott rá egy hétre, a gózoni őszi búcsún.” (141.)

A leleplezésre sóvár felfokozott figyelmű befogadót akaratlanul is elragadja a búcsús légkör, a csodaváró hangulat. (Ezt nevezi Ricoeur – Gombrich nyomán – illúziónak: „[Olykor az olvasó] annyira hisz a műben, hogy elvész benne, s ekkor a konkretizáció illúzióvá válik, a hinni-látni értelmében”).³¹ Míg cinikusan megfigyelni látszik a drámai ironiába vont szereplőket, végül

²⁹ DOBOS, 1995, 60.

³⁰ EISEMANN, 1998, 76.

³¹ RICOEUR, 1999, 333–334.

mégis saját maga teszi meg sorra gyanútlanul a metaforikus azonosításokat (csodás helyszín, időpont, természeti jelek) a kollektív sémák alapján. Az *imago* hirtelen felbukkanása, s erre vonatkozóan bármiféle narratív eligazítás hiánya annyira meglepi és elbizonytalanítja, hogy egy pillanatra számára is élővé válik a mitikus narratíva. Panna felsikoltása: „A Szűz Mária!” (144.) már csak őt visszhangozza. A szerző (vagy ha tetszik, maga az „ámítás stratégiáit”³² alkalmazó szöveg) éppen ezt a pillanatot akarta elérni. Miután megadta és kinevettette az olvasási kódot, egy megszorított, „manipulált” kontextusba (alig észrevehető figyelmeztetésekkel) beépíti a gyanúba vett elemkészletet, ezzel mintegy kiprovokálva a „nyomkövetést”, egészen az identifikációig. A deformált befogadói elvárásokat a pontos referenciatárgyra rávetítve, még a tetőpont után is képes működtetni az elbeszélés, hiszen Panna csalása valóban kiderül (gyanúnk tehát beigazolódik) anélkül, hogy a Mária-jelenés „valóságossága” hitelét veszítené. Utólag természetesen korrigáljuk olvasatunkat, Kovács Maris alakjához igazítva azt. Ekkorra azonban már létrejött a metaforikus azonosítás, amit csak tetéz, hogy a figurát (bár nevének megváltozása némileg megváltoztatta a hozzá való befogadói viszonyt) továbbra is körülfontják a bűnbánat és megtérés, az igazságszolgáltatás és irgalom, a szelíd megbocsátás és metafizikai vigasz hagyományos attribútumai. A szöveg hatásmechanizmusait tekintve végső soron tehát mégis csodajelenetnek, az isteni megnyilatkozásának leszünk tanúi, noha transzformált változatban. Nem csupán a hierophánia „adaptálódik” egy fiktív szociokulturális csoport/közösség helyi viszonylataira, hanem a teológiai irodalom egy tradicionális szüzséje is „alászáll” a folklorisztikus-populáris szférába.³³ A megduplázott átváltozást kísérő kétszeres leleplezésnek pedig immár a magabiztos olvasó is „áldozataul” esik.

Hogy a meggyőzés retorikáját *A jó palócok* ilyen sikerrel képes működtetni, abban a befogadáshermeneutikai kontextusnak is része lehet, nevezetesen annak, hogy a szövegvilág jórészt egy urbánus olvasóközönség feltételezett folklór-sztereotípiabázisából épül fel. Vagyis a szövegek referenciatartománya egy olyan jelrepertoár, mely egyszerre képes párbeszédet kezdeményezni egy századvégi regionális irodalom (vélt vagy valós) diskurzusaival³⁴ és egy elit típusú irodalomértés intézményesített alakzataival. Nem kizárt, hogy ennek köszönheti gyors népszerűségét és hatékony kanonizációját is, melyet a fogadtatástörténet mindenkori változásai sem tudtak „megrengetni”. A Mikszáth-novellákra fokozottan teljesül tehát a jaussi megállapítás: „Az új szöveg az olvasóban felidézi a korábbi szövegekből ismert elvárás- és játékszabály-horizontot, amelyet aztán változtat, javít vagy csupán ismétel. [...] Ilyenfajta irodalomtörténeti vonatkozási rendszerek olyan művek esetében objektíválhatók a legjobban, amelyek [...] szándékosan felidéznek a műfaj-, stílus- és formakonvenciók alapján létrejött olvasói elvárás-horizontot, majd azt a továbbiakban

³² *Uo.*, 333.

³³ Vö. ehhez Northrop Frye *displacement*-fogalmát, FRYE, 1998.

³⁴ Vö. EISEMANN, 1998, 25 és 100.

lépésről lépésre lerombolják”³⁵. *A jó palócok* egyes darabjainak világképi eljárásai, a cselekménybeli bekövetkezést mindig a választott diskurzív modellhez, architextuális mintához „szabva” meglehetősen megkönnyítik a befogadói azonosulást. Ez a transzponáló gyakorlat kezeskedik az „igazság végrehajtási módozatainak” elképesztő narratív változatosságáról, mely hol a mesei hármasságon (*A néhai bárány*), hol a balladák kihagyásos-atmoszferikus megalkotottságán és jelképiségén keresztül (*Tímár Zsófi özvegysége, Szegény Gélyi János lovai*), hol románcos vagy mondai keretbe ágyazva jut kifejezésre (*Két major regénye, Az a pogány Filcsik*), hol pedig a természetszimbolikán alapuló (*A „királyné szoknyája”*) vagy a lélektaniség irányába mutató történetformálás (*Bede Anna tartozása*), illetőleg az előbbieik kombinációi révén. A novellák mindemellett teret engednek a fokalizáció (és időszerkezet) már bemutatott játékanak, mely végig fenntartja a várakozás és gyanú dialektikájának feszültségét (és rafináltan megbonyolítja az egyszerűnek tűnő olvasási képleteket), valamint az anekdotikus szövegalkítással jellemző csattanós (másutt éppen antiklimaxra épülő) szerkesztésmódnak is. Márpedig ahol a csalogató (inter)-textust mézesmadzagból szövik, ott nem csoda, ha az olvasó lépre megy.

IRODALOM

- Peter L. BERGER – Thomas LUCKMANN, *A valóság társadalmi felépítése*, Budapest, József Műhely, 1998 (József hiánypótló).
- BODNÁR György, *Az anekdotavita és elméleti távlatai* = B. Gy., *A mese lélekvándorlása*, Budapest, Szépirodalmi, 1988.
- Paul DE MAN, *Az ironia fogalma* = P. de M., *Esztétikai ideológia*, [Pécs] – Budapest, Janus–Osiris, 2000 (Orbis universitatis), 175–203.
- DOBOS István, „Anekdotos novellahagyomány” = D. I., *Alaktan és értelmezéstörténet. Novellatípusok a századforduló magyar irodalmában*, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 1995, 41–68.
- (Szerk.) DOBOS István, *Olvasáselméletek I.*, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 2001.
- EISEMANN György, *Mikszáth Kálmán*, Budapest, Korona, 1998 (Klasszikusaink).
- FÁBRI Anna, *A titkos könyv. Mikszáth és a természet* = *Mikszáth- emlékkönyv*, szerk. F. A., Horpács, Mikszáth Kiadó, 1997, 111–120.
- Northrop FRYE, *A kritika anatómiája*, Budapest, Helikon, 1998.
- Gérard GENETTE, *Az elbeszélő diskurzus* = *Az irodalom elméletei I.*, szerk. THOMKA Beáta, Pécs, Jelenkor, 1996, 61–99.
- IMRE László, *A romantikus regény késői modulációja* (Szent Péter esernyője) = I. L., *Műfajok létformája XIX. századi epikánkban*, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 1996 (Csokonai Könyvtár), 293–313.
- Wolfgang ISER, *A fikcionálás aktusai* = *Az irodalom elméletei IV.*, szerk. THOMKA Beáta, Pécs, Jelenkor, 1996, 51–84.
- Wolfgang ISER, *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore, Maryland, John Tompkins University Press, 1994.

³⁵ Hans Robert JAUSS, *Irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja* = DOBOS, 2001, 243.

- Wolfgang ISER, *The Implied Reader. Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*, Baltimore, Maryland, John Tompkins University Press, 1978.
- André JOLLES, *Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabilia, Märchen, Witz*, Halle, Max Niemeyer, 1930.
- KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Esterházy Péter*, Pozsony, Kalligram, 1996 (Tegnap és ma. Kortárs magyar írók).
- Susan Sniader LANSER, *The Narrative Act. Point of View in Prose Fiction*, Princeton, New Jersey, 1981.
- MESTERHAZY Balázs, *Az elsajátítás alakzatai. Emlékezés, álom és történet Krúdy Gyula Szindbádjában = Az elbeszélés módozatai, Narratíva és identitás*, szerk. JÓZAN Ildikó–KULCSÁR SZABÓ Ernő–SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Bp., Osiris, 2003, 266–280.
- MIKSZÁTH Kálmán, *Tót atyafiak. A jó palócok*, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1972.
- RADNÓTI Sándor, *A piknik. Írások a kritikáról*, Budapest, Magvető, 2000.
- Paul RICOEUR, *A szöveg és az olvasó világa = Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*, Budapest, Osiris, 1999 (Osiris Könyvtár. Irodalomelmélet), 310–352.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Elbeszélő művek jelentésrétegei = Sz.-M. M., Kemény Zsigmond*, Budapest, Szépirodalmi, 1989, 42–96.
- SZILÁGYI Zsófia, *Műfaj és szövegtér. A tót atyafiak – A jó palócok értelmezéséhez*, ItK, 1998/3–4, 514–533.
- Borisz USZPENSZKIJ, *A kompozíció poétikája*, Budapest, Európa, 1984.

S. VARGA PÁL

A NARRATÍV SÉMÁK SZEREPE A NOSZTY FIÚ...-BAN*

1. A narratív sémák, avagy módszertani javaslat bizonyos Mikszáth-elbeszélések elemzéséhez

Van Mikszáth Kálmánnak egy feljegyzése, amelyben a történetírás ellentmondásaival kapcsolatos töprengéseit rögzíti. A történelemben csak a „dátumok, szürke tények” vitathatatlanok, úgymond; ami magyarázat, következtetés, az már nagyon „kétes értékű az igazság serpenyőjében”. „A nézőponttól függ az ilyesmi... attól a megvilágítástól, amelybe a történész helyezi”. „Aki tehát azal fog a történetíráshoz, hogy csak az abszolút igazat fogja megírni, az legfeljebb regisztrátor lehet, nem írhat jó történelmet: aki pedig jó történelmet ír, az nem adhat abszolút igazat.” Mikszáth elképzel három történetíró (számuk, úgymond, tetszés szerint szaporítható), akik teljesen különbözőképpen fogják megírni a titkos választójug magyarországi bevezetésének történetét. S hogy mit jelent *jó történelmet írni*, azt Mikszáth Marczali Henriknek az 1790-es országgyűlésről írt történeti munkájáról szólva fejti ki, amely az egész feljegyzést ihlette: „bábok előttem a szereplő államférfiak, nem húsból és vérből való emberek.”¹

Marczali, a beszámoló tanúsága szerint, védekezésül szembeállította a pozitívista történelemfelfogást a (történelmi) „regény”-nyel, amely megengedheti magának, hogy a tényeket a szerző a maga hajlama szerint, egy bizonyos nézőpontba helyezkedve kiszínezzék.² Nos, ha az utókor szeretett Mikszáthnak az igazságok pluralitása iránti vonzalmában cinizmust, rejtőzködő hajlamot, relativizmust látni, a *jó történelmet írni* tétele kapcsán még az sem jutott eszébe senkinek, hogy Diltheyt szóba hozza, akinek pozitívizmus-ellenességével, szellemtudományi elgondolásával Mikszáth véleménye rokonságot és korbeli egyezést mutat. Miután azonban Hayden White (nagy viharokat kavarva) lehetségesnek minősítette, hogy „különböző történészek élesen szemben álló – néha kifejezetten ellentétes –, ám egyaránt hihető beszámolókat készítenek ugyanarról a jelenségről, anélkül, hogy eltorzítsanak a »tényeket«, s a törté-

* Ez a tanulmány a 2003-as szegedi Noszty-Dekonferencián tartott előadás szerkesztett változata.

¹ MIKSZÁTH Kálmán, *Olvasás közben. Laikus megjegyzések a történetírásról*, 1908 = M. K., *Emlékezések*, Bp., Szépirodalmi, 1957 (Mikszáth válogatott művei), 547–549.

² „A történelem élőlöttem tudomány, semmi egyéb, a rideg igazságok tudománya és punctum”, *uo.*, 546.

nész által választott „látószög”-ről és a hozzá kapcsolódó „stílus”-ról beszélt („sok helyes nézet van, s mindegyik sajátos ábrázolási stílust igényel”),³ csak bólintunk: Mikszáth már száz éve megmondta. Hogy elbeszélői ars poetica-ként milyen jelentősége van Mikszáth fent idézett szavainak, azt hosszú időn át egyedül Barta János ismerte fel, aki Mikszáthban éppen a történetmondás, a narráció művészetét tartotta leg többre.⁴ (A sors iróniája, hogy korszakos jelentőségű tanulmányában a *Noszty...*-t mégis a realizmus rosszul sikerült megvalósulásaként elemzi⁵ – ezért is esett választásom e regényre.)

Ha már azonban Hayden White szóba került, érdemes felidézni a White-éval rokon, ám általános antropológiai igénnyel megfogalmazott tételt David Carrtól, amely szerint az időtapasztalat narrativitása „saját, tulajdonképpeni létezésünk struktúrája”, hiszen Mikszáth esetében a történelem mint történet megalkotottságáról van szó, vagyis, White-tal ellentétben, nem tesz lényegi különbséget historikum és cselekmény narrativitása között: „a mindennapi emberi tapasztalások és tettek mind egyéni, mind közösségi szinten narratív jellegűek.”⁶

Mielőtt bárki azt hinné, hogy itt a „velünk született narratívák” valamiféle gyanús tételéről van szó, jegyezzük meg: a narrativitás iránti szükséglet annak az általános antropológiai sajátosságnak a része, hogy az ember, szimbólumai által, értelmes univerzummá rendezi az őt érő ingerek, történések kaotikus özönét; ez életképességének feltétele.⁷ A kognitív pszichológia és a fenomenológiai szociológia tanulságait felhasználva azt állapíthatjuk meg, hogy amint tudatunk a rendelkezésére álló kognitív sémák alapján értelmes alakzattá rendez egy-egy ingeregyüttest („hegy”, „polgár”, „féltékenység”), úgy rendez értelmes történetté egy-egy eseményegyüttest, a rendelkezésre álló narratív sémák alapján. S ahogyan az ingeregyüttes esetében is (öntudatlan) döntésen múlik, mely ingerek forrását használja fel tudatunk egy-egy alakzat létrehozása érdekében – hogy a többi, kapcsolódó inger forrását háttérre alakítsa –, úgy szelektálja és kombinálja a narratív értelem is a rendelkezésére álló eseményeket, hogy egységes történetet alakítson ki belőlük. Mondhatnánk, a szelek-

³ Hayden WHITE, *Előszó* (ford. BRAUN Róbert) = H. W., *A történelem terhe*, Bp., Osiris, 1997 (Horror metaphysicae), 23. és *A történelem terhe* (ford. BERÉNYI Gábor) = *uo.*, 59.

⁴ BARTA János, *Mikszáth-problémák* (Első közlemény), ItK, 1961/2, 154.

⁵ BARTA János, *i. m.* (Második közlemény), ItK, 1961/3, 314–321.

⁶ Edward Hallett CARR, *Mi a történelem?*, Bp., Osiris, 1999 [1997], 70, 73.

⁷ Vö. „Az ember – azaz minden különös csoport vagy közösség – kulturális birodalma foglalja [...] magába fizikai egzisztenciájának feltételeit”, Arnold GEHLEN, *Az ember természete és helye a világban* (ford. KIS János), Bp., Gondolat, 1976 [1940], 50.; az embernek „a kultúra szimbolikus értelemvilágához kell idomulnia, amely szimbolikusan közvetíti és így lakhatóvá teszi számára a világot. Az embernek nincs más választása.” Jan ASSMANN, *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban* (ford. HIDAS Zoltán), Bp., Atlantisz, 1999 [1992], 135.

ció és a kombináció nem az író privilégiuma;⁸ az író csupán tudatosan, művészi szándékától vezérelve teszi azt, amit az ismereteit megalkotó emberi értelem spontánul tesz mindennapi gyakorlata során. A kombináció és a szelekció két szintjét – a hétköznapi tudat, illetve az író alkotó tevékenysége – Mikszáth esetében már csak azért is érdemes megkülönböztetni, mert Mikszáth nem egyszerűen eseményeket rendez történetté, hanem a szereplők által eseményekből összerendezett történeteket rendez történetté, mondhatnánk, ilyen történetei „metatörténetek”. Írói világának talán egyik legjellegzetesebb vonása, hogy tudatosan viszonyul a hétköznapi tudat szelektáló-kombináló mechanizmusához; a „jó történetet írni” nála elsősorban abból áll, ahogyan a szereplői által megalkotott történeteket, narratívákat tudatosan szelektálja-kombinálja.

Az alakzatok és a narratívák megalkotásának eszerint két meghatározó komponense van. Az egyik a kész alakzatok és történetek hatalmas repertoárja, amely az újak létrehozásához mintákat kínál. Ami e repertoárt illeti, mindannyian egy már eleve értelemtili világba születünk bele, s minden új tapasztalat alapja az a készen kapott értelmes világ, amelyet anyanyelvünk hordoz, nemzedékek hosszú sorának leülepedett, tipikussá vált tapasztalatait őrizvén.⁹ A másik komponens az értelmes alakzatok, történetek megalkotása iránti valamely konkrét – egyéni vagy közösségi – szükséglet, a válaszadás kényszere az ingerek, események kihívására; ez egy sajátos beállítódáshoz, a narratíva megalkotásának sajátos módjához – mondjuk úgy: *narratív stratégiához* – vezet. Az így létrejövő alakzatok, narratívák tehát szétbogozhatatlanul összefonják a megismert és a megismertet, s persze létrejöttük után sem a „valóság”, hanem a közösség (ugyancsak tapasztalatokból és szükségletekből összetevődő) sémaalkalmazó gyakorlatának próbáján kell átmenniük: ha kiállják e próbát, bekerülnek a repertoárba, ha nem, feledésbe merülnek.

A történetek megalkotására térve, a rendelkezésre álló narratívarepertoár erősen tagolt. Legáltalánosabb, legállandóbb részét a nagy – vallási, nemzeti – narratívák képezik; természetesen a kisebb helyi/szociális közösségeknek, családoknak is megvannak a maguk hagyományozódó történetei, míg végül az egyén is repertoárként hordja magával élete (maga vagy mások alkotott) történeteit. Akármilyen módszerrel közelítsük meg a narratív repertoárt, arra a következtetésre juthatunk, hogy (az emberi élettörténet bizonyos álta-

⁸ Lásd Wolfgang Iser, *A fikcionálás aktusai* (ford. KATONA Gergely) = *Az irodalom elméletei*, IV., szerk., THOMKA Beáta, Pécs, Jelenkor, 1997, 56. skk.

⁹ Arról a folyamatról van szó, amelyet a fenomenológiai szociológia *szedimentációnak* nevez: bizonyos tapasztalati sémák megszilárdulnak és leülepednek, anonimá – s ezzel a csoporttagok tudatában objektívvá – lesznek; az ilyen leülepedett tapasztalatok „gigantikus gyűjteményének tárháza” a nyelv, lásd Peter BERGER–Thomas LUCKMANN, *A valóság társadalmi felépítése. Tudásszociológiai értekezés* (ford. TOMKA Miklós), Bp., Józsefveg Műhely, 1998 [1966], 99. skk. (A magyar fordítás a *lerakódás* kifejezést használja.)

lános vonásainál fogva) bizonyos narratív sémátípusok alapvetőek és általánosak.¹⁰

Az érintett Mikszáth-elbeszélések elemzéséhez javasolt alaptézisem tehát fenomenológiai természetű: az emberi gondolkodás nem objektív tényeken és ezek kauzális összefüggésein alapul, hanem a nyelv, a hagyományozott tudás kognitív és narratív sémáin. Ha (valamelyest) mögé is nézhetünk e sémáknak, a dolgok, az események és összefüggéseik túl valószínűtlenek és bonyolultak ahhoz, hogy megfeleljenek az általános emberi realitás- és értelemigénynek, ezért szükségszerű, hogy eleve sematizált és értelmezett módon kerüljenek be a közgondolkodásba, s hogy a tényekre és kauzális összefüggésekre irányuló (teoretikus) gondolkodás periferikus szerepet kapjon az emberi élet gyakorlatában.

Mondanunk sem kell, az az elemzés, amely a kognitív/narratív sémák érvényesülési mechanizmusának nyomaira bukkan elbeszélő szövegekben, csekély hasznát veszi olyan narrációelméleteknek, amelyek egyéni tudatok elmondásán alapuló elbeszélő szövegek elemzésére szolgálnak. Elég talán Dorrit Cohn kitűnő áttekintésére gondolni, amely az „internalizációs elv”-nek a nyugat-európai regényben való fokozatos érvényre jutását egy olyan teleologikus folyamat vezérelveként alkalmazza, amelyben a konvencionális narratív sémák érvényesülése kezdetlegesnek, a tőlük való megszabadulás, az egyedi szubjektum tudati folyamatainak elbeszélése kíváncsnak mutatkozik.¹¹ A fenti bevezető és az alábbi vázlat ezért valójában arra kíván javaslatot tenni, hogy Mikszáth (bizonyos) elbeszélő szövegeinek rejtett előfeltevéseit feltárva velük összhangban álló elméleti pozíciót s elemző módszert alakítsunk ki.

Az újabb Mikszáth-szakirodalomból leginkább Takáts József írása tesz lépéseket a nevezett előfeltevések felé – amikor a *Beszterce ostroma* kapcsán megjegyzi, hogy „[u]gyanazon státusú tényeket egy értelmező homlokegyenest másként is értelmezhet, attól függően, hogy milyen a hite vagy az elkötelezettsége. Ráadásul ez nemcsak egy tényeket közlő elbeszélés hallgatójára lehet igaz, de az elbeszélőjére, a történetírára is”, sőt továbbmenve, úgy ítéli meg, hogy „nem csupán a tények értelmezése függ az értelmező meghatározottságaitól, de az is, hogy egyáltalán mit tekint ténynek”, a *Szent Péter esernyője* kapcsán pedig a narratív sémák ismeretalakító szerepét is megvilágítja: hogy a glogovaiak „mit fogadnak el ténynek, az hitük/tudásuk függvénye. De még ennél is fontosabb, hogy e tényt az szavatolja előttük leginkább, hogy beleilleszkedik egy nagyobb elbeszélésbe, amely a gondviselő Istenről szól.” Igaz, Takáts nem vállalja a fenomenológiai megközelítés radikalizmusát, s ez megítélésem szerint a *Beszterce ostroma* esetében azért van, mert a regény törté-

¹⁰ Úgy gondolom, ez a vonás köt össze az elméleti előfeltevések tekintetében oly különböző munkákat, mint *A mese morfológiája* Propptól, *Az egyszerű formák* André Jollettől vagy *A kritika anatómiája* Northrop Frye-től.

¹¹ Dorrit COHN: *Áttetsző tudatok* (ford. CSERESNYÉS Dóra) = *Az irodalom elméletei, II.*, szerk., THOMKA Beáta, Pécs, Jelenkor, 1996, 81–193. A Thomas Manntól származó internalizációs elvről lásd: *uo.*, 88.

netmondóját „tényregény-elbeszélő”-nek tekinti s ezzel feljogosítva érzi az olvasót, hogy a regény „tényeit” a művön kívüli valóság tényeivel szembesítse („a regényben hivatkozott tények fiktívek”), általában pedig azért, mert a „tény” fogalmában összekeveredik az, amit Mikszáth „dátumoknak”, „adatoknak” nevez s az, ami ezek értelmezése során valamely tudat(ok)ban a tény státusára tesz szert.¹² (Ami a „tényregény-elbeszélő”-t illeti: megítélésem szerint ilyen minősítés a bevezetőből nem is olvasható ki, sőt a török–görög viszonyt elfogultan szemlélő Dugali bácsi anekdotája a történetírásról szóló, fent idézett töprenkedés tükrében a nézőpontok megkerülhetetlenségére vonatkozó történetmondói nyilatkozatnak tekinthető; ne felejtjük, az anekdotát az alábbi kommentár zárja: „Az emberek igazságérzete ilyen mindenütt, még a történelem-írásnál is. A labanc-kuruc világ eseményei is ilyen kétféle igazságérzeten keresztülszűrve maradtak ránk.”¹³)

A *Noszty...* narratív sémák felőli megközelítéséhez jó alapot szolgáltat Eisemann György elemzése is, hiszen a regény gazdag intertextuális vonatkozásrendszerét vizsgálva jelzi, hogy különféle narratívátípusok szövik át egymást; ám ezt a jelenséget csak a kompozíció és a befogadó aspektusából, s nem a szereplői tudatok felől elemzi.¹⁴ A narratív sémák összeütközését hasonlóképpen ítélte meg már Hász-Fehér Katalin is, amikor úgy jellemezte a regényt, hogy az „*műfajok harca, párbeszéde, egymás elleni és melletti replikáinak sorozata*.”¹⁵ Ha a szereplői tudatokra vonatkoztatjuk e megállapításokat, arra a következtetésre juthatunk, hogy a narratív sémák különleges eseteit képezik azok, amelyek irodalmi műfajokon, illetve konkrét irodalmi szövegeken alapulnak; s az sem jelentőség nélküli, hogy (mint arra alább utalok) az ilyen sémák éppen Tóth Mari gondolkodását határozzák meg leginkább.

2. „Adatok” és narratívák

Kiindulásunk szerint tehát bizonyos Mikszáth-szövegekben a narratív sémák jelenségegyüttese meghatározó szerepet játszik. Egy-egy eseménysor mint kihívás – és ezzel mint valamely narratíva nyersanyaga – rendszerint többféle, a közösségi tudáskészlethez tartozó narratív sémát is mozgásba hoz (ezek a közösségek tehát ab ovo *értelmező közösségek*); Mikszáth elbeszélő szövegeiben

¹² TAKÁTS József, *Mikszáth-szövegek relativizmusa*, Holmi, 1997. november, 1581–1590.: 1583. skk. (Kiemelések az eredetiben.)

¹³ MIKSZÁTH Kálmán, *Beszterce ostroma* = MIKSZÁTH Kálmán *Összes Művei* (KrK.), 6. kötet, *Regények és nagyobb elbeszélések VI.*, 1894, szerk. BISZTRAY Gyula és KIRÁLY István, s. a. r. BISZTRAY Gyula, Bp., Akadémiai, 1957, 9.

¹⁴ EISEMANN György, *Mikszáth Kálmán*, Bp., Korona, 1998 (Klasszikusaink), 128–130.

¹⁵ HÁSZ-FEHÉR Katalin, *A vígáték és a regény párbeszéde*, *A Tiszatáj* diákmelléklete, 40. szám, 1997. január, 3., kiemelés az eredetiben.

gyakran olvasunk arról, hogy bizonyos adatokból hogyan keletkeznek különféle narratívák, hogyan versenyeznek egymással, s e verseny során hogyan kanonizálódik egyikük, s dől meg a többi. Minél nehezebben értelmezhető egy adategyüttes az illető közösség kognitív/narratív sémakészlete alapján, annál látványosabb a szárnyra kelő narratívák versenye. Egy bizonyos narratíva többivel szembeni sikerének és kanonizálódásának legtipikusabb esete a *Szent Péter esernyője*, ahol több lehetséges verzió után a Szent Péter-sztori válik a faluközösség számára általánosan elfogadottá; érvényességét ismétlődő közösségi tapasztalatok erősítik meg. A közösségi narratívák sorozatos megdőlésének-újraíródásának *A sipsirica*-beli asztaltársaság a leglátványosabb példája, a – befogadó által ellenőrizhetően – hamis narratíva szándékos előidézésének jól ismert példája megint csak a *Szent Péter esernyőjéből* való, amikor a vagyona eltitkolásával vádolt Gregorics Pál egy súlyosan megrakott üstöt falaztat be, s gondoskodik róla, hogy a dolognak híre terjedjen. Külön felhívnam a figyelmet *A Plútó* című kései novellára, amely azt mutatja meg, hogy egy falu tipikus eseményeit mennyivel hatékonyabban értelmezi a közösség a saját – babonás-mágikus jellegű – narratív sémarendszere alapján, mint a kívülálló a legracionálisabb elemzőapparátus alkalmazásával. A példákat természetesen hosszan sorolhatnánk.

A Mikszáth-szöveg elbeszélője pontosan tisztában van azzal, hogy maga sem objektív történetekkel, hanem narratívákkal dolgozik, s olykor szinte a bűvész ismert mondatával – a kezemet nézzék, mert azzal csalog – jelenti be, hogy a rendelkezésre álló történetverziók közül választja ki a maga tetszése szerint az egyiket. De ha netán csak egyetlen verzió áll rendelkezésére, a figyelmesebb olvasó számára akkor sem lehet kétséges, hogy a narrátum egy sajátos beállítódás, narratív stratégia eredménye. *A sipsirica* második fejezetét, amely a kislány eladásának történetét adja elő, az alábbi elbeszélői kommentár vezeti be: „Druzsba úr jelentéséből kivett hiteles adatok nyomán tovább viszi történetét a szerző”. Ismét utalnék az adat szó mikszáthi jelentésére: a „szerző” nem Druzsba jelentését minősíti hitelesnek, hanem a benne szereplő *adatokat* – amelyek *nyomán* ő maga viszi tovább történetét. A „szerző” bravúros kettősjátékot játszik. Egyrészt nyilvánvalóvá teszi, hogy az elmondott történet Druzsba narratív stratégiájának felel meg – felépítése egyenesen következik a tanár úr Jahodovska iránti reménytelen és megcsúfolt szerelméből s intranzigens erkölcsi beállítódásából. Másrészt azonban éppen elég „gyanús” elemet hint el a történetben ahhoz, hogy az olvasó – ha akarja – Druzsba elmeállapotának hanyatlására következtethessen. Ha netán valaki azt hinné, Druzsba elbeszélését igazolja Manusek Vince nagyhatású mondata („Meg mernék rá esküdni, hogy egy szóig igaz, amit Druzsba állít”¹⁶), amely azután hangzik el, hogy a tanár urat elmehunytnak minősítették, annak csak azt mondhatjuk: mi mást mondhatna Manusek Vince, miután a sipsirica anyukája, akit meggondolatlanul feleségül vett, majd (ha igaz) – még meggondo-

¹⁶ MIKSZÁTH Kálmán, *A sipsirica* = MIKSZÁTH Kálmán *Összes Művei* (KrK.), 15. kötet, *Regények és nagyobb elbeszélések*, XV., 1902, szerk. BISZTRAY Gyula és KIRÁLY István, s. a. r. BISZTRAY Gyula, Bp., Akadémiai, 1960, 161.

latlanabbul megcsalt egy szolgálólánnyal, cókómókostul kihajigálta őt az utcára? Az ő beállítódásának tökéletesen megfelel Druzsba leleplező narratívája – ám az olvasónak (narratív hajlamai szerint) magának kell eldöntenie, melyik verziót választja mint (a mű világán belül) valóságosat. Hasonlóan az olvasó narratív magatartására van bízva, hogy a Gregorics Pál vagyonát tartalmazó váltó benne volt-e az elégetett esernyőnyélben – itt persze olvasó legyen a talpán, aki ellen tud állni a detektívregény architextuális kényszerének, vagyis annak a narratív sémának, hogy a váltónak benne *kellett* lennie az esernyőnyélben (holott a szöveg ezt sehol sem állítja).

Nehéz megkerülni a kérdést, milyen előzménye van a narratív sémák ilyesfajta elbeszéléstechnikai szerepének a magyar irodalomban. Annyi mindenestre sejthető, hogy Mikszáth ebben nem a mesterének tartott Jókait követi, hanem azt a Keményt, akit maga egyébként nem nagyon kedvelt („menüettet táncoló elefánt”). A példa kedvéért üssük fel az *Özveggy és leánya* című regényt. Azon a helyen, ahol az elbeszélő első címszereplőjét jellemzi, ezt olvassuk:

Egészen megváltozott a nagyasszony. Bizonyosan a halálát érzi – ez okoskodásban lelt az udvari személyzet a történetek magyarázatára kulcsot, s voltak olyanok is, kik már a fekete szélű és pecsétű levelet minden percben várták.

Csak a szentléleki plébános, ki legnagyobb ellenségének gyöngé oldalait legjobban ismerte, nem csodálkozott a várkastély asszonyának [...] gyors távozásán [...]. Szerinte kapzsiság, cselszövés és képmutatás röpíté ki vackából a vén Tarnóczynét, mégpedig oly erővel, hogy ha kocsin nem nyargalhat Szebenbe, a legelső holdvilágos éjfélkor piszkafán lovagolt volna oda.

Mi szelídebben ítélünk ugyan a szentléleki várkastély asszonyának jelleméről; de nem titkolhatjuk el olvasóink elől azon adatokat, melyeket az ő rögtöni és szokatlan távozásának indokai felől a tisztelendő úr – mint mondá – hiteles kútfőkből merített.¹⁷

A szereplők különféle narratív sémákat követnek: Tarnóczyné ószövegségi történetek sémáit írja rá az eseményekre, Sára a regény közepéig a széphistória narratív sémái alapján olvassa, ami vele történik, s a séma érvényesítésének kudarca végzetes következményekkel jár.¹⁸ És ha azt hisszük, a fejedelem fölötte áll mindennek, tévedünk: amikor a Sára becsületéért párbajt vívó Mikses János tettét értékeli, maga is egy narratív sémát érvényesítve ítél, amikor azt mondja, hogy „alkalmasint a két testvér [ti. Kelemen és János] közös szerelme okozta a borzasztó fejlődést”.¹⁹ Az olvasó épp eleget tud Sára és János történetéről ahhoz, hogy ezt az értelmezést tévesnek minősítse; tudja, hogy a (regénybeli) valóság valószínűtlenebb és bonyolultabb ennél.

¹⁷ KEMÉNY Zsigmond, *Özveggy és leánya*, Bp., Szépirodalmi, 1959, 39.

¹⁸ A Kemény-regény szereplőinek tudatában jelen lévő szövegek sémászerű funkciójára Gönczy Monika hívta fel a figyelmet, a regény intertextuális összefüggéseinek vizsgálata keretében, lásd GÖNCZY Monika, *Az özveggy és leánya szövegvilágai (Palimpszeszt-kedély)*, Studia Litteraria, Tomus XXXVIII., *Értékek kontextusa és kontextusok értéke 19. századi irodalmunkban*, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 2000, 84–113.

¹⁹ KEMÉNY, i. m., 393.

3. A Noszty

a) *Rossz nyelvek, még rosszabb nyelvek – és az olvasó*

De térjünk vissza Mikszáthhoz, illetve magához *A Noszty fiú...*-hoz. A regény elbeszélője már az olvasói szerepet is a (hiányos) adatok alapján (téves) narratívákat gyártók közegében jelöli ki, amikor így ír:

Kétségen kívül feltűnik az olvasónak az Izrael Izsák kettős név, s körülbelül így okoskodik:

Ha már az apja bolond volt, legalább a keresztszülőknek lehetett volna eszük. Micsoda hóbot az, egy magyar bárót ilyen zsidó nevekkal megnyomorítani?²⁰

Ez a fejezet kicsinyítő tükre a regény narratív szerkezetének, hiszen megtudjuk, hogy e séma hamis, és a dolgok a maguk valójában valószerűtlenek és bonyolultak. A két különös keresztnév története ugyanakkor azon kevesek közé tartozik, amelyeket közvetlenül maga mond el az elbeszélő; a hasonló történetek többségét azonban az jellemzi, hogy az elbeszélő olyan narratívákat mesél el, amelyeket sajátos beállítódású személyek vagy közösségek alkottak meg a rendelkezésre álló adatokból. Az olvasó tehát kénytelen a legkülönbözőbb, kétes hitelű „történetíró” (csoport) beállítódását felvenni, kivált, ha még az elbeszélő is rájátszik (anélkül persze, hogy az elmondottakat az „így történt” státusába emelné). Az elbeszélő a *fokalizációs váltás* különféle módzataival éri el a kívánt hatást (leginkább azokkal, amelyeket Barta János *átképzeléses előadás*nak nevezett, illetve a *pletyka-dimenzió*val hozott összefüggésbe²¹).

Nézzük mindjárt azt az esetet, amikor Noszty Feri a váltóhamisítási ügy következtében eltűnik Trencsénből. A helybéliek el is feledkeznének róla,

...ha Kopereczky nem járna egy idő óta Budapestre s nem hozna róla némi híreket, hogy köhécsel, hogy azért hagyta el a katonai pályát. [...] Némelykor Velkovics Rozáliának is hozott valami üzenetet tőle s az akkor rendesen elpirul vagy elsápad.

Ebből aztán kombinálni lehet, aki akar. Hanem abból is lehet kombinálni, hogy valahányszor Kopereczky Budapestre megy, mindig találkozik Nosztyékkal. Sőt itthon is sokat gondol rájuk, mert ami galócát fognak a Vágban s ami vadkecskét lőnek a krapeci erdőben, az mind Noszty Pál címére megy a fővárosba.

S hovatovább *mind több gyanús jel gyűlik össze.* [...] Valami fő a Kopereczky fejében, meglássátok.

²⁰ MIKSZÁTH Kálmán, *A Noszty fiú esete Tóth Marival* = MIKSZÁTH Kálmán *Összes Művei* (KrK.), 20. kötet, *Regények és nagyobb elbeszélések*, XX., 1906–1907, szerk. BISZTRAY Gyula és KIRÁLY István, s. a. r. REJTŐ István, I. kötet, Bp., Akadémiai, 1960, 20.

²¹ BARTA, i. m., 143, 144.

Hát az főtt benne, hogy egy félév múlva azzal állított be Pesten az öreg Nosztyhoz, [...] hogy a terminus lejárt, eljött a kétezer forintért és elhozta a zálogot.²²

Ha az utóbbi mondatnál az a gyanúnk támadna, hogy narratíva helyett a regény szövegvilágán belül tényként kezelendő történetet kaptunk, e gyanúnk kisvártatva meghíúsul, hiszen a leánykérési jelenet kulcsponthoz az alábbi mondatot olvassuk: „Így mesélik ennek a leánykérésnek a részleteit a Noszty-rokonság sósabb nyelvű tagjai.” (Ugyanez a mechanizmus érvényesül később, amikor a Labikán család történetének ismertetése végén azt olvassuk, hogy „[m]indezeket a kocsis mellett ülő hajdú magyarázta el”²³). S innen már nem a tények, hanem a közösségi narratíva módusában áll előttünk a leánykérési sztori, hiszen így folytatódik: „Kopereczky *állítólag* megjelent este a Nosztyék lakásán.”²⁴ A következő fejezetben az alábbi, rafinált elbeszélői kommentárt olvassuk: „Beavatott nyelvek így adják elő ennek a házasságnak az intim részleteit a burleszk komikum mártásában. De ha így volt is, nem lehet érte senkit megróni.”²⁵ *Na és ha nem így volt?* Ez az eshetőség nem merül fel, vagyis megint kénytelenek vagyunk egy, a pletyka megbízhatóságával bíró elbeszélésre hagyatkozni. (Az már Mikszáth dévajságára jellemző, hogy a jelenet leírása végül is végig lebegtetve van az „így volt” és az „azt beszélük” – már önmagában is bizonytalan hitelességet jelentő – módusza között.)

Se szeri, se száma az ilyen történeteknek. Noszty Vilma és Malinka Kornél szerelméről úgy értesülünk, hogy mit beszélnek „dr. Horváth Márton köz- és váltóügyvéd [a Malinka főnöke] irodájabeli emberek”; „Az *imposztor* segédek, akik utána leselkedtek, *azt állítják*, hogy az utca sarkán egy elfátyolozott, karcsú kisasszony várakozott reá”, amikor a főnök elengedte munka közben a városba.²⁶ Nem csoda, hogy a fiatal segédek ilyeneket terjesztenek: nemük és életkoruk ezt a beállítódást hozza magával. Elbeszélői állásfoglalás: „*Hogy volt, hogy nem volt*, isten tudja, csak az bizonyos, hogy azokban az időkben, mikor Kopereczky elvette a Noszty-lányt, [Malinka] búskomor lett”.²⁷ Olvasó legyen a talpán, aki ellenáll a csábításnak, hogy a „post hoc, ergo propter hoc” labilis logikáját elutasítva más értelmezés, más történet után nézzen, holott tudja, hogy a történet megbízhatatlan. Ilyen történet a gyöngyös főkötőé is, amelyet a családi hagyomány szerint

Omodé Orsolya azon udvari szertartás alkalmával viselt, midőn Róbert Károly kis fiát, Lajost, a szent keresztvízre tartotta. E komaságnak a fényéből táplálkozott a Kopereczky-család hiúsága századokon át egész máig, annál is inkább, mert a keresztgyerekből lett a legnagyobb magyar király. *Rossz nyelvek ugyan azt*

²² I. kötet, 38–39, az én kiemeléseim.

²³ I. kötet, 160.

²⁴ I. kötet, 40., az én kiemelésem.

²⁵ I. kötet, 44.

²⁶ I. kötet, 54–55., az én kiemeléseim.

²⁷ I. kötet, 55., kiemelések az eredetiben.

állítják, hogy Kopereczkyné nem a Lajos gyereknek volt a keresztanyja, hanem csak az Endréé [...] Hanem iszen ez is még valami, csakhogy *még rosszabb nyelvek ezt se hiszik*. Hogy azt mondják, mese az egész.²⁸

Megint nehéz ellenállni a Kemény-párhuzamnak: mintha csak a Kolostory család genealógiai mondájának és e monda szétfoszlatásának a történetét olvasnánk a *Férj és nő* elejéről, kedélyesebb kivitelben. A történelem általában sem mint (objektív) történelem, hanem mint (kollektív) emlékezet van jelen az ilyen típusú kollektív tudatban – kitéve mindazoknak a narratív eljárásoknak, amelyek az ilyen tudat sajátjai, s kitéve annak, hogy más preszuppozíciók más és más sémákat hozzanak működésbe ugyanazokkal az adatokkal kapcsolatban, mígnem (ahogy Takáts József rámutatott) maguk az adatok is elveszítik bizonyos adat voltukat. Ez még a nem nemes Velkovicra is igaz, amennyiben történeti tudata van; a szent jobbról kifejtett téziseit kommentálva állapítja meg az elbeszélő, hogy „[a] csendes vidéki félművelt emberek fejében csodálatosan alakulnak át az elmúlt események”.²⁹

Hogy kisebb, de jellemző példákat említsek, Poltáry házasságának értelmezési verziói kifejezetten hasonlítanak annak a három (s a szöveg szerint tetszőlegesen szaporítható) történetírói verzióknak a párhuzamos igazságára, amelyeket Mikszáth a kezdetben említett írásában a titkos szavazás magyarországi bevezetésének lehetséges értelmezéseire felhoz. („Akkoriban azt mondták, hogy Poltáry ezzel tönkretette karrierjét, de *vannak, akik azt állítják*, hogy ennek a házasságnak köszönheti, amivé lett”; ez utóbbi, *kevésbé valószínű* (s ezért valószínűleg a valósághoz közelebb álló) verzió szerint a feleséget „nem fogadván a Bontó megyei jobb társaságok, kénytelen volt otthon ülni [...] Mit tegyen unalmában, képezi magát. Így lett könyveken hízott elme, s mint ilyen tisztí ügyész.”³⁰

Hogy aztán az eseményeket alakító „apró hírecskék”,³¹ s a belőlük alkotott történetek, illetve általában a kognitív/narratív sémák hogyan hálózják be az egész regényt, az alapos elemzést igényelne. Egyrészt szép gyűjteményt lehetne összeállítani olyan mondatokból, amelyeknek alapformulája az „Úgy mondták”,³² „Kortársak beszélnek”,³³ „mesélgette az édesapám”,³⁴ „pajzán nyelvek azt beszélnek”,³⁵ „A helyi rege szerint”³⁶ stb. – ilyenkor gyakran legfőljebb talál-

²⁸ I. kötet, 76., az én kiemeléseim.

²⁹ I. kötet, 7.

³⁰ I. kötet, 119., az én kiemeléseim.

³¹ I. kötet, 129.

³² I. kötet, 158.

³³ I. kötet, 196.

³⁴ I. kötet, 208.

³⁵ MIKSZÁTH Kálmán, *A Noszty fiú esete Tóth Marival* = MIKSZÁTH Kálmán *Összes Művei* (KrK.), 21. kötet, *Regények és nagyobb elbeszélések*, XX., 1906–1907, szerk. BISZTRAY Gyula és KIRÁLY István, s. a. r. REJTŐ István, II. kötet, Bp., Akadémiai, 1960, 64.

³⁶ I. kötet, 131.

gathatjuk, milyen narratív stratégiák működnek. Másrészt bájos eseteket sorolhatunk speciális beállítódásokból fakadó értelmezői tevékenységre (lásd pl. az öreg hajdút, aki minden helyszínt, ahol megfordul, aszerint különböztet meg, hogy alkalmas-e szalonnasütésre vagy nem,³⁷ vagy Károly Albert főherceget, aki csak olyan anekdotákon tud nevetni, amelyekben tanárok járnak rosszul, mert csak ilyenfajta ellenségei voltak egész életében³⁸).

b) *Az olvasó tükörbe néz: szereplők, téves narratívák bűvöletében*

Ha a fent idézett, különböző egyéni-közösségi beállítódásokból származó kétes hitelű elbeszéléseket az olvasó a bennük rejlő séma szuggesztivitása miatt mégiscsak elfogadta, érdemes összevetnie helyzetét olyan szereplőkével, akik átmenetileg vagy végleg egy, az olvasó által igazolhatóan téves értelmezését fogadják el az eseményeknek. Előfordul, hogy a téves narratíva kisvártatva lelepleződik, s ezért csak rövid ideig tudja kifejteni „áldásos hatását”; ilyen az a történet, amelyet a vadásznak öltözött Noszty Feri hirtelen eltűnésének értelmezésére alkotnak meg a helybéliek, hogy ti. a vadász nem volt más, mint Patkó, a hírhedett haramia. („A nagy többség váltig feszegette a rejtély nyitját, míg szerencsésen rábukkant. Persze, no persze. De hogy is lehetett csak egy pillanatig mást gondolni, mikor oly világos, mint a nap. [...] Úgy van úgy, Patkó volt, a híres haramia, Isten úgy segéljen, csak ő lehetett.”³⁹ Elbeszélői kommentár: „ez volt a legszínesebb magyarázat, tehát ezt hitték el.”⁴⁰) A narratíva érvényben lételének rövid ideje éppen elég arra, hogy Tóth Mari (akiről később azt tudjuk meg az alább még szóba kerülő, történetíróként kulcsszerepet játszó Máli nénitől, hogy „sok német regényt szítt fel magába”,⁴¹ – huncut, aki Tarnóczy Sárára gondol) egy hasonló narratív sémába írja bele a maga helyzetét – Dollyéba, aki ama bizonyos angol novella szerint (amelyről persze tudjuk, hogy valójában Jókai *Szép Mihál* című regényének „angol változata”⁴²) feleségül ment szerelméhez, kiről utóbb megtudta, hogy hóhér, s emiatt szörnyethalt. (Mari „a két eset némi hasonlósága miatt, egyenesen Dollynak képzelte magát”, s „szinte csodálkozni látszott, hogy ő még életben van, holott a kis Dolly szörnyethalt”⁴³.) Megjegyzem, ez a narratív modell a *Szép Ilonka*-sémát váltja Tóth Mari tudatában.⁴⁴ Mari a Patkó-sztori szerinti

³⁷ I. kötet, 160–161.

³⁸ II. kötet, 68.

³⁹ „A napnál világosabb” kifejezés emiatt egy ideig relativizálja Noszty Feri – első, téves helyzetértékelését követő – felismerését, amely szerint „napnál világosabb”, hogy Tóth Mari és szolgálója, Klári ruhát cserélt. (I. kötet, 215.)

⁴⁰ II. kötet, 15.

⁴¹ I. kötet, 162.

⁴² Lásd a KrK. magyarázatát (II. kötet, 251.).

⁴³ II. kötet, 18.

⁴⁴ I. kötet, 230.

értelmezés összeomlása után aztán átmenetileg a történetek – az „adatok” – értelmezhetetlenségének termékeny, ámde kínos állapotába kerül; a Feri szállodai dolgairól szóló számos új információ „megint bő tápot adott a Mari fantáziájának. Hogyan? Egy-egy forint borralalót adott a szolgálknak, hisz akkor nagy úr. És a katonatiszttel beszélgetett. Talán barátja is volt. De ha úr, mit keresett volna az iparosok szüretjén? Köd az egész végig, köd és köd. Ki nem igazodik ebből a káptalan sem.”⁴⁵

A téves narratívák közt aztán van olyan is, amelynek téves volta soha nem kerül nyilvánosságra, mert akik tudják a regény szereplői közül, hogy téves, mélységesen érdekeltek abban, hogy ez ne derüljön ki; ilyen eset, amikor Kopereczky beiktatási beszéde fatálisan megismétli Poltáry alispán köszöntő beszédét. A tényleges történet valószínűtlen és bonyolult, a Kopereczky zseniális emlékezőtehetségére vonatkozó magyarázat valószínű és egyszerű, a magyarázat kiváltotta hatás a tényleges okokat ismerő Kopereczkyre és körére nézve kedvező – több nem is kell, hogy a hamis verzió kanonikus rangra emelkedjék. (Az már csak ráadás, hogy először még Kopereczky se tudja pontosan, hogy mi történt, s ő is megalkotja a maga – utóbb szintén tévesnek bizonyuló – verzióját a történetekre.)⁴⁶

c) *Narratívák és akik visszaélnék velük*

A *Noszty*... akkor veti fel legélesebben az emberi gondolkodás eredendő narrativitásának kérdését, amikor azt mutatja meg, hogyan lehet emberek viselkedését narratív sémáik működésbe hozása által befolyásolni.⁴⁷ A korábbi Mikszáth-szövegekből e téren Gregorics üstfalazási története lesz az alaptörténetünk: Gregorics olyan adatokat hint el, amelyekből testvérei, illetve az egész város megkölti a zsugori testvér történetét, aki falba rejti előlük mesés vagyonát. Beindul a nyomozás – meg is találják a kőműveseket, a falat, az üstöt – s a kincs helyett a mázsányi vasszöveget az üstben.

Az első ilyen akció a főispán-avatásra vásárlandó pezsgőhöz kapcsolódik (50 üveg francia, 450 üveg magyar pezsgő). Kopereczky francia címkét akar rakatni a magyar pezsgőkre, Noszty Feri éppen az ellenkezőjét rendeli el, s kioktatja Kopereczkyt: „Ha a te intézkedésed sülné ki (*pedig minden kisül*) örökre lehetetlen volnál Bontó megyében, de ha az én intézkedésem tudódik ki, hogy a francia pezsgőre tetettél magyar etikettet, akkor mint bámulatra méltó gavallért és hazafit fognak ünnepelni”⁴⁸ (tudjuk, a *Noszty*...-ban éppen nem sülni ki minden...). A jó emlékezőtehetségű olvasó még egy kicsit csodálkozik is Kopereczky taktikai ügyetlenségén, hiszen utóbb úgy kommentálja

⁴⁵ II. kötet, 32.

⁴⁶ I. kötet, 149.

⁴⁷ E témára egy további, több Mikszáth-elbeszélésre kiterjedő dolgozatban kívánok visszatérni.

⁴⁸ I. kötet, 51., az én kiemelésem.

családja fa-adományozási szokását, hogy „a családnak van magához való esze, [...] sok helyen patrónus, tehát valamit tennie, adnia kell a világ szája miatt is.”⁴⁹

A kulcsjelenet persze *A nélkülözhetetlen Bubenik* gyémántszerzési akciója. Fontosságát már az is jelzi, hogy jól elő van készítve. A prelúdium szerepét játszó akcióban Bubenik – a parasztok narratív sémáinak működésére számítva – ingyen (sőt, tőlük kapott fizetségért) ásatja ki velük a jégvermet. Elhinti ugyanis köztük, hogy az ominózus helyen kincs van elásva. Az ásási epizód azért is tanulságos, mert alapja a Kopereczky család egyik olyanfajta legendája, mint amilyen a főköttő története is volt – Bubenik „elhíresztelte az öreg, nyugalmazott kulcsárné útján a falusi parasztok közt *a régi regét*, mely a kastélyhoz fűződik, hogy ugyanis a török világban Kopereczky Balázs kincset ástott el valahol a kastély kertjében vagy udvarán, amikor a törökök elől menekült.” Rövidesen aztán „*mindenütt erről meséltek* a kapzsi parasztok a korcsmában, a kovácsműhelyekben és a malomban”.⁵⁰ Kincs persze nincs, a jégverem pedig megásatik; a dolog szépsége, hogy nyilvánvalóvá teszi: az egy szeri kudarc (hozzávéve a manipulációt) sohasem buktatja meg magukat a sémákat (ezt a tanulságot ne felejtjük el, amikor a regény zárlatát értelmezzük).

Ami a főköttő-örök megoldozását illeti, Bubenik a narratív sémák szavatott kezelőjének bizonyul. Elterjeszti Malinkáról, Kopereczky írnokáról, hogy ő nem más, mint az új főispán messziről hozott vasfűrőmestere; miután e hírt szárnyára bocsátotta, „arra számított, hogy azóta a két főköttő-ör, *kiket nem szokott semmiféle hír sokáig elkerülni*, meghallotta a vasfűrő mester megérkezését, és *éles elmével kitalálta*, hogy a kék szoba vasládájából a gyöngyöket akarja kiszedni Kopereczky.”⁵¹ Az eredmény érdekében Bubenik ezúttal olyan adatot bocsát a pletyka szárnyára, amely értelmezés után kiált, ám a hírvívő közegnek esélye sincs arra, hogy értelmezze; a hír gyors és széles körű terjedésének az a garanciája, hogy deviáns, „kilóg” a hírvívő közeg normál életének viszonyaiból, a birtokukban lévő tudáskészlet nem kínál rá kész sémát (akárcsak egy piros esernyő). Mivel a megszokott sémák alapján nem lehet boldogulni vele, biztos, hogy futótűzként terjed el – szükséges és érvényes értelmezést keresve. Az adat nem nyer ilyen értelmezést a hírvívő közegben, annál inkább a célközösségben – a két főköttő-ör közös tudatában. („Ami a falusi parasztok előtt csak érthetetlen furcsaság volt, az a két főköttő-ör szemében *nagyon is reális alakot látszott ölteni*”⁵².) Abban az elbeszélői kommentárban, amely elmosza a két vénkisasszony és az elbeszélő tudata közötti határt – mert átképzeléses előadásban jelenik meg, vagyis csak fokozatosan derül ki, hogy a főköttő-örök tudatát mondja el –, a sémákkal szembeni kritika is kap némi esélyt, amely alternatív sémák latba vetését jelenti – „Mindamellet

⁴⁹ I. kötet, 64.

⁵⁰ I. kötet, 73–74., az én kiemeléseim.

⁵¹ I. kötet, 85., az én kiemeléseim.

⁵² I. kötet, 86., az én kiemelésem.

nincs kizárva, hogy az egész csak üres pletyka. Talán órast hozott magával Kopereczky, [...] vagy egy zongorahangolót, vagy isten tudja, kit. [...] Meglehet, letörpül üres ostobasággá az egész vészír, vagy pedig megerősödik a gyanújuk”.⁵³ Ám a főkötő-őrök természetesen a (saját fontosságukat erősítő) kriminalisztikai narratívát részesítik előnyben. („Rettenetes dolog készül. Az éjjel a kastélyban fel fogják törni a vasládát és kiveszik belőle a gyöngyöket”.⁵⁴) A „vasfűró” értelmezését tekintve tehát hamar egyetértésre jut a két asszony, abban a kérdésben azonban már nem, hogy ebből milyen cselekedet következik. Az alternatívát a kapitányné dönti el, akit – bevallása szerint – a „családi kegyelet” motivál, vagyis aki a család történeti emlékezetéből meríti az előadódó események értelmezésének narratív sémáit. Az már csak ráadás, hogy a gyors eredmény elérésének mikéntjét még Kopereczky sem érti.

Igaz, ha túl nagy a tét, biztonsági játékot kell játszani – nem lehet rábízni a címzettek a történet megalkotását. Ilyen Kopereczky vonatáról való lemaradásának története (s jegyezzük meg, ilyen lesz a regény végén a kompromittálási történet). A történet szerzőinek persze ilyenkor is pontosan ismerniük kell a célcsoport sémarendszerét, hogy a megrendezett történet hiteles legyen. Ami a lemaradási sztorit illeti, onnan tudjuk meg, hogy az érintettek hitelesnek fogadják el, hogy az elbeszélő még csak nem is szembesíti a terv és a megvalósulás viszonyát – a történetet mint *tervet* mondja el, jövő időben, az elbeszélés azonban, részleteivel, konkrétságával, a benne idézett majdani párbeszédekkel, kiszólásokkal – sőt a célcsoportnak a történendőkre vonatkozó értelmezési verzióival – a jövő idő ellenére megtörtént esemény benyomását kelti az olvasóban. (Nem tudom, Mikszáth tollhibája-e, vagy a szedő árulkodó tévedése, hogy egy igealak még múlt idejűre is változott a jövő idejű leírásban.⁵⁵)

Visszatérve Bubenyikre, emberünk a szereplőket is sakkfigurákként kezelő regényíró fölényével kezeli az adatokat, amelyek a Kopereczky család történetéből rendelkezésére álltak. Ehhez hasonló regényírói tehetségről majd csak Feri nagynénje, Labikán Amália, alias Máli néni tesz tanúbizonyságot, amikor megírja Noszty Feri menyasszonyvadászatának két forgatókönyvét.⁵⁶ Ami az első forgatókönyvet illeti, Máli néni utalása, amely Mari hiúságára vonatkozik, arról győz meg, hogy ama hiúság narratív mintát követ; mint Máli nénitől megtudjuk, Mari kiváló médiuma a plasztikus sztoriknak, s német regényekből vette azt az ötletét, hogy ne a vagyonát, hanem „ő magát rajongják körül az udvarlók”.⁵⁷ Olyan sztorit kell tehát csinálni és eljátszani, amely megfelel ennek a narratív sémának. A regény legszemlésebb megoldásai közé tartozik, hogy a valóság rálicitál a forgatókönyvre; a somlyói mulatság a Máli

⁵³ I. kötet, 87., vesd össze az igazolódás/megdőlés más Mikszáth-regényekben előforduló eseteivel.

⁵⁴ I. kötet, 89.

⁵⁵ I. kötet, 116.

⁵⁶ I. kötet, 157., II. kötet, 162.

⁵⁷ I. kötet, 162.

nénienél sokkal hatékonyabb lehetőséget kínál Ferinek, hogy Mari sémájának megfeleljen.

Máli néni pontosan tisztában van a sémák működési elvével; mint terve ismertetésekor mondja Ferinek,

ha nem felelnek is meg egyéni tulajdonságaid annak a mintának, amit képzeletben [Mari] kifest, az nem fogja nagyon zavarni. Az elképzelt tulajdonságok csak ködös képek, melyeket ki lehet cserélni, a ráma azonban az ő saját hiúsága, melyet te kielégítettél, a rámát tehát megtartja, [...] de a képeket lassanként kicserélgeti.⁵⁸

Mint tudjuk, az első forgatókönyv sikerét Tóth Mihály közbelépése hiúsítja meg: Tóthot nem érdekli, milyen történetet építget leánya Nosztyról, bizonyos adatok s a saját beállítódása alapján megalkotja a maga súlyosan elmarasztaló történetét Feriről, s ennek megfelelően lép.

Máli néni második forgatókönyve így már nem is Tóth Mari, hanem a „köztudalom”⁵⁹ narratív sémáira apellál, amelynek ki kell kényszerítenie, hogy a történet a bevett sémák szerint alakuljon; igaz, ehhez az is nélkülözhetetlen, hogy Mari továbbra is valóságosnak tartsa az első forgatókönyv narratíváját (a cselédruhában tetszést arató leányét). A viselkedési mintákban meghatározó szerepű közeget a kompromittálási forgatókönyv hibátlanul meg tudja dolgozni, még ha (akárcsak a főköttő-örök történetében) ezúttal is komoly szerepet kap a szkepszis – sokan érvelnek a kompromittálási jelenet megrendezett volta mellett. („Gyorsan, mint villámlás, úgy futotta be a vármegyét a pikáns hír. [...] Kiszivárogtak a részletek is mind, mind, okos emberek, leleményes elméjű asszonyok összeállították különböző alakba és formába, ahogy az építőköcköt szokták a gyerekek, szétszedik, összerakják, s kiki a saját fantáziája szerint épít belőlük.”⁶⁰) A szkeptikus verzióknak azonban bizonyítékok híján ezúttal sincs annyi esélye, mint a másiknak, amely a terv kieszelőinek szándékát szolgálja; mivel a viselkedési sémák megszokott rendje az utóbbit támogatja, aligha látszik elkerülhetőnek, hogy a kompromittált lány hozzáménjen kompromittálójához.

Óriási nyomás nehezedik tehát Tóthra, hogy leánya történetét a helyszínen uralkodó narratív sémáknak megfelelően alakítsa. Csakhogy Tóth, aki nem nemes és Amerikában élt húsz évig, elég távolságot tud tartani e sémarendszertől ahhoz, hogy ellenálljon. Ő megtapasztalta, mit jelent *idegennek* lenni,⁶¹ s nem érteni a többiek által beszélt nyelvet – az általuk könnyedén használt sémarendszert –, amely nélkül nemhogy beszélni, de még *lát*ni sem lehet (!);

⁵⁸ I. kötet, 168.

⁵⁹ A 19. században széltejében használt kifejezés.

⁶⁰ II. kötet, 195.

⁶¹ Vö.: „[a]z idegenség és az ismertség nem korlátozódik a társadalom területére, egész világmagyarázatunk általános kategóriái közé tartoznak”, Alfred SCHÜTZ, *Az idegen = A fenomenológia a társadalomtudományban*, vál., bev. HERNÁDI Miklós, ford. HERNÁDI Miklós, SZALAI Pál és ZEMPLÉNYI Ferenc, Bp., Gondolat, 1984, 413.

Tóth „eleinte csak mint turistaember nézett szét” New Yorkban. „Az ember minden új országban macskakölyök egy ideig, csak hetednapra nyílnak ki a szemei. De ez a hetednap eltarthat hét esztendeig vagy holtig is. Nagy dolog látni tudni.”⁶²

Tóth Mihály megtanult látni Amerikában, de elvesztette éleslátását idehaza – idegenné lett.⁶³ Mi sem jellemzi jobban ezt az idegenséget, mint hogy altruista gyárbezárására nincs minta a honi környezet narratív készletében („A gyári üzem megszűnése sok szóbeszédre adott alkalmat”; az orvos és a kéményseprőmester szerint „Tóth Mihálynak az egyik kereke hiányzik”; mások „arra vezették vissza a gyárak megszüntetését, hogy nem jövedelmeztek eleget [van ám Tóth Mihálynak magához való esze], de akadtak olyanok is, akik azt sugdosták: Tóth Mihály uramnak elfogyott immár az aprópénze.”⁶⁴)

Amikor Tóth Mihály nem enged a szokások kényszerítő erejének, nem azzal mér halálos csapást a dzsentrivilágra, hogy nem adja millióit a dzsentrin „reparálásához”, hanem azzal, hogy érvényteleníti narratíváit. Eljátszatja a dzsentrikkel az esküvő forgatókönyvét, hogy a menyasszony eltávolításával megfoszthassa érvényességétől (persze mi már tudjuk, hogy egy narratív séma egyszeri meghíúsulása nem elég ahhoz, hogy érvényét veszítse – erre vonatkozik a záró mondat is, amely szerint „a hozományok se vesztek még ki”⁶⁵). E központi jelentőségű rituálé érvénytelenítésével végső soron csapást mér a sémák egész rendszerére; nemcsak azt utasítja el, hogy a két társadalmi osztály szerepköre kiegyenlítődjék,⁶⁶ de általában kétségessé teszi a világ olyanfajta tradicionális működését, amely hagyományozott sémákon, mintákon, szokásokon alapszik. S amennyire áldásos, hogy ezzel hozzájárul a Nosztyak és Kopereczkyek erkölcstelen világának lerombolásához, olyannyira veti föl tetteivel a kérdést, vajon működőképes maradhat-e az ember mindennapi élete a hagyományozott sémák gazdag (Nosztyék világában mégoly romos) tárháza nélkül.

4. Következtetés

Meglehet, Mikszáthban mint elbeszélőben mélységes bizalmatlanság él mindennemű történet megismerhetőségével szemben. Meglehet, a derűs jelenelek sziporkázása ellenére igencsak komor képet fest az esendő emberi gondolkodásról, hiszen az kritikátlanul – vagy éppen a kritikai ellenállást legyőzve – „dől be” minden olyan történetnek, amely számára magától értetődően ér-

⁶² I. kötet, 196.

⁶³ Hász-Fehér Katalin találó megfigyelése, lásd *i. m.*, 10.

⁶⁴ II. kötet, 118.

⁶⁵ II. kötet, 229.

⁶⁶ Vö. HÁSZ-FEHÉR, *i. m.*, 7.

vényes narratív sémákon alapul. S meglehet, íróknak lesújtó ítélete van azokról, akik a gondolkodás e kénytelenségével visszaélnek. Mégis: ez a regény a legmélyebb értelemben realista, amennyiben leszámol kora naiv ismeretelméleti objektivizmusával. S ha a *Szent Péter esernyője* vagy *A Plútó* az organikus közösségi narratívaképzés éltető erejéről szól, a *Noszty fiú esete Tóth Marival* – akárcsak a *Gavallérok* – fájdalmas iróniájú vallomás is az olyan átfogó, az emberi életet orientálni képes, századokon át hagyományozódó sémarendszerek – kultúrák – hanyatlásáról, amilyen a magyar nemessége volt.

EGY LEGENDA NYOMÁBAN – REB MAYER LITVÁK

Kiss József életművének legellentmondásosabb értékelései nem annyira lírája, mint inkább epikája – verses regényei – körül születtek. Kiemelkedik közülük tematikájával, hangvételének sokneműségével, különlegessége, mélysége és szatirikus hangneme révén időskori remeke, a *Legendák a nagyapámról*¹.

Jelen munka e verses regénynek elsősorban filológiai háttérével és a szöveget körülvevő értelmezői környezetével foglalkozik, nem hagyva figyelmen kívül, hogy a műnek már született modern elemzése és olvasata, melyhez az alábbiak, akár vitákra serkentően is, esetleg további értelmezői lehetőségeket igyekeznek biztosítani.

Komlós Aladár írja a *Legendák* hősről, „a kaftános bohém”-ról, illetve egyes vélemények továbbgondolásával esetleges/tulajdonképpen másikké főszerplőjéről – a lírai betéteknek talán szerepjátszóként értelmezhető jellege miatt is – a költőről magáról: „A *Legendák* egy strófájában így szólítja meg nagyapját: »Dalod a fáradt, kimarjult, bolyongó Hazátlanoknak hont és hangot ad: És öröklőd én – a kicsi a nagy – Im folytatom, ahol te abbahagytad.« Önérzetes strófa – volt-e hozzá Kiss Józsefnek joga? A magyar–zsidó líra géniusza elmondhatná-e magáról, hogy betöltötte a hivatást, amelyet Reb Mayer Litvákól örökölt? Kétség nem fér hozzá, hogy nem.”² Ez az általában a művészetekkel, de elsősorban a költészettel szemben támasztott követelmény, mely szerint a bolyongó hontalanok nyerjenek általa bebocsátást, a mű újabb értelmezési lehetőségét jelenti. Komlós Aladár a „bolyongó hontalanokon” a 19. században politikailag és jogilag emancipált zsidóságot érti.³ Kiss

¹ A továbbiakban: *Legendák*.

² KOMLÓS Aladár, *A hatvanéves magyar–zsidó költészet*, Múlt és Jövő, 1928, 55.

³ „Az a félszázad, amelynek folyamán a magyar zsidóság népi öntudatának változásait lírai lecsapódásaiban végigkísértük – írja Komlós tanulmányában –, a zsidó ösztön – egyébként talán kikerülhetetlen – megzavarodásának, tévelygéseinek, önmaga előtt való bújócskának, a zsidó szellem méhen kívüli megtermékenyüléseinek kora volt, s a zsidóság művész fiai, bensőbb szimbiózisban élve a nem zsidó kultúrákkal, még nagyobb mértékben estek áldozatul a tévelygésnek...” Uo. Ugyanakkor Patai József válaszcikkében erre reagálva, tévesen, és a korábban említett leszűkített olvasatot szigorú véve K. J. felekezeti költői sikereit kívánja maradandónak tekinteni: „Kiss Józsefben egyedül igazi és maradandó érték föltétlenül a zsidósága. Az a költészete fog élni, amely akár »rossz zsidó« korából, akár »jó zsidó« korából való, de táplálta a zsidó lélek örök küzdelme. Ez éppoly kevésbé »politika«, mint Ady »magyar temetője«. Kiss József épp mint felekezeti költő halhatatlan. Minden egyéb vonatkozásában már ma a mulandóság lett.” Jóslata K. J. költői életművének magyar irodalmi értékei miatt nem vált, s nem válhatott be, sem kevésbé, sem pedig maradéktalanul... PATAI József, *Bezárom a vitát...*, Múlt és Jövő, 1929, 82.

József azonban ezt a befogadtatási aktust, a „honszerzést” a század közös nagy élményéhez, a zsidó részvétellel is megvívott szabadságharchoz köti, ami a maga minőségében vitathatatlan viszonyítási pontként, primer élmény-paradigmaként jelentkezik verseiben. (*Zsidó dalok* [1868] versei, *Ágota kisasszony*, *Jehova*, *A trombitás*). Reb Mayer Litvák alakja, egész bohém művészi fellépése – amennyiben szóárnyalatokkal kívánjuk ezt érzékeltetni – sokkal inkább a *tévelygő*, mintsem a *bolyongó* hontalanoknak kínál valamiféle refúgiumszerű Elíziumot. Ezt erősítheti Reb Mayer Litvák találkozása Bolond Istókkal, ami a fikció kiemelésén túl magával az intertextualitással az allegória szintjére vonja a kántor-énekes alakját és/vagy mindazt, amit tevékenységével az olvasó számára befogadhatóan megjelenít; vagyis konkrét zsidóságra vonatkoztatásának lehetőségéből kibontakozva úgyszintén itt válik kontextuálisan is egy átfogóbb szövegvilág részévé.

A bohém, *tévelygő* művész „hontalansága”, majd bebocsáttatása, mely sors Kiss Józsefet egész pályáján végigkíséri, személyes érintettségében sokkal inkább, mint a zsidóság befogadtatása összességében (mindamellet, hogy egyéni *asszimilációs útja* sokban eltér a zsidó tömegek és a zsidó egyház, a *hitközösség* általános útjától), s ezért a „rögös”, „tövises pálya”, a művész-sors ábrázolása közelebb állhatván hozzá, a költő számára alkalmat nyújt arra, hogy az ugyancsak bensőleg megélt zsidó azonosulás útja teremthessen művében metaforikus kapcsolatot és ábrázolható, művészileg megjeleníthető és átélhető/befogadható terepet a megtépázott zsenikultusz maradékeként csupán életmódja révén kirívó művész polgárjogára áhítózó életnek a megjelenítésére (ami önmagában tipikusan „századfordulós” téma) az értelmezési szándék álláspontjából közelítő olvasók számára. Ez az átfedő értelmezés a zsidó témák szerepeltetésében és olvasatában azonban nem válik átfogóan szimbolikussá, a metaforikusság retorikai határait oly láthatóan nem lépi túl (a kaptos, szerelemfi kántor kalandjai a zsidó közösségen belül játszódnak; a két oldal: az oda nem illő bohém, romantikus hősszerelmes zsidó és a meghatározott – írott és íratlan – szabályok szerint élő zsidó közösség *nem* a zsidóság, illetve nem zsidó közege közötti párbeszédnek és együttélésének rajza, ennyiben valóban alkalmas az említett konfliktus kifejezésére), hogy semmiképpen nem lehetne megfelelő valamilyen asszimilációs folyamat érzékeltetésére (a feleség haja lenyírásának megtagadása miatti „kiűzetés” *jellemzi* a hőst, a pogromok miatti menekülés csak a színhely váltásának kauzális indítéka). – Ez azonban inkább Kiss József és költészetének zsidó érintkezéseivel foglalkozó, később még megírás alatt lévő tanulmány részét képezhetné.

Imre László tanulmányában⁴ Kiss József verses regényeit tárgyalva, megelőlegezván nagy, átfogó tanulmányát a magyar verses regényről, elemzi többek között a *Legendákat* is.

Kiss József epikai művei közül (*De profundis*, *Mese a varrógépről*, *Jehova*) csupán a *Legendák* egymagában követi minden vonatkozásában (stanza, nagyszámú lírai kitérő) maradéktalanul a verses regény magyar hagyományait. Inspirálója Byron, és elsősorban Arany *Bolond Istókja*, de nem merített a Bérczy-

⁴ IMRE László, *Kiss József verses regényei*, Studia Litteraria XIII., 1975, 97–112.

féle *Anyegin*-fordításból, mint Arany László vagy Gyulai, mivel Kiss József tematikájában általában (nagyvárosi nyomor, kisemberek és a zsidóság sorsának ábrázolása) nem kapcsolódott az *Anyegin* témájához, hangulatához, nemzeti problematikájához. Merész és szokatlan a *Legendák* hangnembváltása. „A költő itt elvetette – kapcsolódik Imre László Sík Sándor megfogalmazásához⁵ – korábbi műveinek pátosztát, hogy sértődöttségében, keserűen gőgös hangulatában minden előző kísérleténél többet mondhasson el magáról a byroni forma fesztelenségével.”⁶

A valóságfestő realizmus éppoly távol áll tőle, mint „a *Simon Judit*, a romantikus balladás pályakezdés”. A romantikus képzelet pedig legendává nagyítja a valóságot, a bohém kántor alakját. „Reb Mayer Litvák így válik talányos, mesei alakká”⁷. „Ez a nosztalgikus, legendai felnagyítás egyúttal a romantika ironikusan kezelését is jelenti.”

A fentebb, Komlós Aladár olvasatában közölt részletet Imre László általánosabb vonásaiban megragadva így értelmezi is: „[a] többnyire könnyed és frivol hang itt szárnyal a legmagasabbra, amikor a költészet értelméről beszél, a művészetről, akinek a lelkében az istenség nyilatkozik meg (*Az én imádságom*)” – s nem hagyván figyelmen kívül e hely fokozott szubjektivitását sem.⁸

A továbbiakban a verses regény elemzését szem előtt tartva jelen dolgozat a valóságábrázolás és a fikció viszonyával, a költő nagyatyjának hőssé formálásával, és a kántor mitikus alakjának romantikus ironikus lefokozásával, valóságos létezővé válásával és filológiai háttérrel rendelkező alakból való kialakulásával, a tényleges szereplő keresésével foglalkozik.

I.

Mikszáth Kálmán méltatásában Kiss József költeményeinek egyik különleges érdeme, hogy „a magyar népies ruhát ráadta a zsidókra... a magyar zsidókat bevitte a magyar költészetbe”⁹, ami szerint nem csupán újdonság, hanem erény is. Értékelése a magyar romantika Kelet és zsidóság iránti érdeklődésének¹⁰ kései visszhangja. E tematika jelentkezése követőkben annyira

⁵ SÍK Sándor, *Kiss József, Élet*, XIV. évf., 22. sz., 1923. nov. 4., 485.

⁶ IMRE, *i. m.*, 98.

⁷ *Uo.*, 99.

⁸ *Uo.*, 103. „A legendák szubjektivitásának egyik varázsa éppen ez: játékosan váltakozik a hőssel való himnikus hőfokú azonosulás, valamint a humor és irónia távolító, kijózanító hangneme.” *Uo.*, 103–104.

⁹ MIKSZÁTH Kálmán, *Kiss József költeményei*, Pesti Hírlap, 1881, 343 (= MIKSZÁTH Kálmán *Összegyűjtött művei: Az én ismerőseim*, h. n., Révai Testvérek Irodalmi Intézet R.T., 1936, 86).

¹⁰ A zsidó témák népszerűségét a magyar romantikában több tényező okozza: az emancipáció humanitárius gondolata; a népies tendencia, mely a zsidóban falusi figurát lát; az orientalista törekvés, főleg német hatásra az egzotikumot keresi bennük, ám magyar előzményekkel, lévén hogy a biblikus témákban számtalanszor összefüggésbe hozták a magyarság sorsát a zsidó történelemmel. STAUD Géza, *Az orientalizmus a magyar romantikában*, Bp., Sárkány Ny., 1931, 39.

visszhangtalan a magyar irodalomban, hogy sokkal később Móricz hasonlóan újnak és egyedinek érzi Kiss József akkori fellépését.¹¹ Kiss Józsefnek e témavilágra irányuló figyelme személyes mozzanatokkal is nagymértékben bővül. A költő e gazdag világot gyermekkorától tanulmányaiból is megismerte¹², ám családjában legendás őssel is dicsekedhetett, akinek személyisége, a körülötte kialakuló és bonyolódó, szinte már-már mítosz-füzérré váló legendárium, gazdag lehetőséget kínált elbeszélő költeményei témaválasztásában személyének maradandó megörökítésére. A *Legendák a nagyapámról*¹³, kora híres temploménekesének, reb Mayer Litváknak viszontagságait a középpontba állító verses regényére¹⁴ is a nagyfokú személyesség, s a költői elbeszélésben ugyancsak legendás hőssé avatott családtag szerepeltetése jellemző.

¹¹ [A zsidó írók] „igyekeztek valami külső csillogással úgy tüntetni fel az életet, mintha nem volna súlya annak a titoknak, hogy a zsidó írók azokat a lelkiségeket, amelyeket közölnek, zsidó életükben szívták fel a Létezésből. Míg végre Kiss József, aki első balladáiban az Arany János balladái világlétét próbálgatta, eljutott a Reb Mayer Litvák alakjái, melyben ősapját már tisztán és nemesen zsidónak érezte, mondta és énekelte.

A Kiss József bátor és nagyszerű megszólalása a késő öregkorban visszafelé magyarázta, s kimentette addigi költészetének ezt a különös álszínét, de nem okozott a saját kortársai között erősebb forradalmat...” – írja Móricz, midőn Komor András *Fischmann S. utódai* című regényét üdvözli. MÓRICZ Zsigmond, *Zsidó lélek az irodalomban* = M. Zs. *Összegyűjtött művei, Tanulmányok*, I, Budapest, Szépirodalmi, 1978, 619–620. Valójában némiképp túlzónak érezhetjük ennek az egyedülvalóságának a hangsúlyozását, hiszen a *Legendákkal* csaknem egy időben született meg Kóbor Ki a *ghettóból* című regénye és Bródy Lyon *Lea* színdarabja.

¹² Bár nem elhanyagolható szempont a kor irodalmi elváráshorizontjának és az irodalmi ízlésnek a készítése e tematikai kör kialakulásában, „a zsidó népelet szerepeltetése elsősorban a költő gazdag ifjúkori élményeinek tudható be”, majd másodsorban, de nem utolsósorban a kései magyar romantika fokozottabb érdeklődésének. SCHEIBER Sándor, *Zsidó néprajzi adatok Kiss József műveiben* = Sch. S., *Folklor és tárgytörténet*, Bp., Makabbi, 1996, 725.

¹³ KISS József, *Legendák a nagyapámról*, Bp., Hét Szerk., 1911. A mű címadója, szorosan véve az I–VI. ének, később fiai második kiadásában *Honfoglalás* címet kap. A kettős beosztás – sorszámozott énekek és az önálló címek az egyes további részek élén – látszólagosan és esetlegesen versciklusra utaló formai jegyei mellett a tartalmi elemek határozott műfaji besorolást tesznek lehetővé. A bővített második, a költő életében már meg nem jelenő kiadás (KISS József, *Legendák a nagyapámról*, Bp., 1926, a továbbiakban *Legendák*), bár befejezett, de nem lezárt, s a költő szándékában állt a verses regényt további énekekkel is bővíteni. Lásd KISS Jenő Sándor, *Bevezetés = Legendák*, 7–16, i. h., 14. (Az OSZK-ban őrzik a második kiadás egy nyilvánvalóan sajtóhibás példányát, melynek kiadási éve 1916, és betű szerint egyezik az 1926-os kiadással. Maga az 1916-os megjelenés azért sem lehetséges, mert bár a *Legendák* befejező és kiegészítő részeit az *Utolsó versek 1920–1921* című jóval Kiss József halála után kiadott, de még a költő szerkesztését követő kötete tartalmazta, ám egyes darabjai korábban már megjelentek, míg döntő részüket a fellelhető kéziratok tanúsága szerint a költő 1916 után írta.)

¹⁴ „A mű lírája, részben legalábbis, ebből az összevetésből ered: nagyapjára gondolva a költő hol büszkélkedik, hol irigykedik, hol szomorkásan kicsinyli magát. A nagyapjáról többnyire önmagára terelődik figyelme, s az összevetésből lírai alkalom teremődik”, így elsősorban ezek a byroni kitérők, a szubjektív elbeszélői modor, ahogy a

A legendák alapgondolata a bohém művészsors apoteózis¹⁵, ugyanakkor a költő viszonya nagyapjához kettős. Kifejeződik benne a korlátokat nem ismerő (zseni), a művészelőd iránt érzett csodálat, s egyszersmind az a távolság, amit az ekkor már megrendült dicsőségű „költőkirály” érezhet a falusi, kaftános koldus zsidó irányában. A dalénekes múlt dicsőségének agg, salamoni *Vanitatum vanitas* hangulata („Mi haszna vér és tűz, szerelmek vágyak; / Fagypont felé hajt minden lobogás, / És a legszínesebb szimfóniának / A vége mégis mély, nagy hallgatás. / Az elröppent hang újra föl nem támad, / Mi újra keltse, nincsen oly varázs. / Ó semmi sem hal úgy meg, mint az ének, / Utód-talan – ha forrásához tér meg.”¹⁶), az ironikus alaphang – melyre jobban odafigyelve kitetszik, hogy az a csalódások mélyén csillogó, de ezáltal azok fölé emelkedő bölcs derű – és az állandó egybevetés nyomán feltámad az a benyomás, hogy a költő szinte *manifestálja* saját magát Litvák alakjába; saját ki nem élt vágyait, hiányzó testi adottságait („Szép szál legény volt, nem mint unokája, / Jó muszka vér, nagy csontos ivadék.”¹⁷), a cinkos irigységet, hisz asszonyfaló nem volt soha („Irigylem, aki a dal révén nyertes: / Egy asszonyszív a legszebb nyeremény! / A nagyapám, nálamnál szemesebb – / Egyszerre mindjárt százat szeretett.”¹⁸). Korabeli irodalmi szenzációszámba ment kései híres szerelmes ciklusa, ugyanakkor vándorlásai, „a vándorlás művészi motívuma”¹⁹ mitizálják, mintegy valóságfelettivé nagyítják nagyapja alakját, aminek révén ifjúkorának bolygó éveibe, a fiatalság varázsába térhet vissza.²⁰ Így dacos büszkesége, mellyel vállalja őseit, inkább a korlátokat nem ismerő művészi autonómia dicsőítése („Kaftános ősom, nem röstellek én, / Ki a páncélt se mód fölött imádom, / A dalt tetőled örököltém én, / S az mégis legszebb ezen a világon.”²¹), ezáltal alakját szimbolikussá változtatva, azt már a valóságosságától foszthatja meg és nemlétezőségét, kitaláltságát erősítheti. Krúdy Gyula szinte az álmok szabadságával kivetített vágyak képpé formálását látja a gyér valóságot a fantázia birodalmává nagyító összevetésben: „[Kiss József] egy

romantikus regényben nagyobb szerepet kap a személyesség, avatja e művet a leglényegesebb műfaji jegyeket magán hordva, minden szempontból érvényes besorolással verses regénnyé. IMRE László, *A magyar verses regény*, Bp., Akadémiai, 1990 (Irodalomtörténeti Könyvtár), 196.

¹⁵ IMRE, *i. m.*, 84.

¹⁶ *Intermezzo = Legendák*, 57–58.

¹⁷ *Honfoglalás*, II, *i. m.*, 38.

¹⁸ *Honfoglalás*, III, *i. m.*, 42.

¹⁹ IMRE, *i. m.*, 152.

²⁰ „[A] világ ostromozásába belefáradva és a romantika szélsőségeibe beleunva játszogató el nagyapja emlékével, jól mulat kalandjain, s fájjalja, hogy ő maga nem tudott ilyen vidám, az életet birtokló, szenvedélyes és önfeledt lenni” – írja Imre László megelőlegezve, hogy a hangnem megválasztása és változásai is elősegítik az egyébként a (byroni–puskini) műfajhoz fordulással már megtörtént, de a verses regényben csak az utolsó énekben bekövetkező megénekelt „találkozást” Arany *Bolond Istókjával*. IMRE László, *Kiss József verses regényei*, *Studia Litteraria*, XIII, 1975, 99.

²¹ *Honfoglalás*, I, = *Legendák*, 36.

meg nem rettenő, vaseszségű, hallatlan étvágyú anekdota figurát festett meg hősenek – miután ő maga gnóm volt...”²²

A zsenikultusz énjének szabadsága és a filozofikus mélységek, melyek – mélyre nem hatoló pillantás nyomán is csupán látszólagosnak tűnő – hiánya miatt szembeállították Reviczky Gyulával és Komjáthy Jenővel, talán a keserűen dicsőségromboló utolsó évek hatására válnak kifejezhető élménnyé, ami majd egy átalakulóban lévő műfaj, a verses regény műfaji lehetőségeivel találkozva, s benne kiteljesedve állítja e művet az agg költő maradandó remekei közé.

A verses regény első teljes megjelenését követően²³ feltették a kérdést, vajon élt-e Litvák, vagy csupán költött alak, s ha igen, valóban olyan volt-e, mint amilyennek a költő leírja²⁴? A verses regény hősében a szimbolikus figura valószínűleg táguló lényét sejtő értelmezéseknek a lehetőségét támasztja alá a záró *Utolsó ének*, ahol a kántor időtlenné növelt és felmagasztosult alakjában egy másik költött személlyel, Bolond Istókkal találkozik, ami önmagában is táplálta e kíváncsi kérdésfeltevést²⁵. A költő Litvákról szóló elbeszéléseket gyermekkorában rokonainál és az anyjától hallhatta, sőt maga még személyesen is találkozott vele, s sötétké káftános, deres szakállú alakja („Nevető bölcs, de rossz maga-sáfárja, / Homloka gránit és a szeme kék: / Így láttam őt, mikor a dér, a lomha, / Mózes-fejét már alkonyfénybe vonta.”²⁶) mélyen beivódott az élénk képzeletű kisfiú lelkébe. A költő fia a kántor létezését ugyancsak családi hagyományok alapján megerősíti és további adalékokkal szolgál²⁷, elsődleges forrásnak – a levéltári adatok mellett – azonban a versciklus elbeszélései tekinthetők. Az alakja köré fonódó történetek részben Litvániában és Oroszországban játszódnak, mások meg Magyarországon egészen haláláig követve életét. A költő felváltva „rabbi” és „reb” megnevezéssel²⁸

²² „Akkoriban írta a Nagyapjáról való költeményeket – arról a vándorló, nagytestű, bikaerejű, szabadban háló, kóborló zsidóról, akire minden dicsőségei közt is legbüszkébb volt Juszuf. Ő kicsinynek, ráncosnak, koravénnek jött a világra, ezért épített magában egy ideált a hatalmas termetű nagyapáról, aki husángot vág a Tisza menti erdőségekben és betyárjárta pusztai csárdák eresze alatt alszik”. KRÚDY Gyula, *Mese a varrógépről* = K. Gy., *Írói arcképek*, I, Bp., 1957, Magvető, 492–493.

²³ Az *Utolsó versek 1920–1921* megjelenése után. Fiainak második, teljes kiadása: KISS József, *Legendák a nagyapámról, Első teljes kiadás*, Bp., kiadják Kiss József gyermekei, 1926.

²⁴ KISS Jenő Sándor, *Ki volt Reb Mayer Litvák?*, Egyenlőség, 1924. július 12., 8.

²⁵ „Hova? Honnan? Ide-oda szállott, / Gyorsan peregve kérdés, felelet. / Inkább a szem beszélt s ajkat váltott, / Szökellve gyorsan, amint lehetett. / Nem voltak ők se ellen, se barátok, / Se hus, se vér, csak képzelt képletek”. *Utolsó ének* = *Legendák*, 89–90.

²⁶ *Honfoglalás*, II, i. m., 39.

²⁷ KISS Jenő Sándor, *Hogy született meg Kiss József zsidó éposza*, Egyenlőség, 1924. július 19., 11.

²⁸ Az első, a rabbi jelentése tanult, vallási hivatal ellátására is képesített tanítót jelent, míg a másik – reb – közkeletű jiddis megszólítás az úr, uraság megjelölésére.

illeti. A Rigában²⁹ és Vilnában³⁰ játszódó történetek távoli rabbiósra utalnak, későbbi kutatások deríthetik ki ennek a valóságtartalmát. A történetek élő legenda jellegére utal, hogy a költő nem köti az eseményeket pontosan időbeli egymásutánisághoz, Riga és Vilna sorát és elsőbbségét a homályba vesző történetekhez illően szabadon, lezáratlanul hagyja³¹. A tekintélyes rabbiós és Mayer Litvák, a kántor egészen bizonyosan két személy, talán a rabbi, az atya és fia, a temploménemes messzeségekből felködlő kálváriájával, s történetükben egy személlyel fonódásukkal találkozunk. A kántor talán a rabbióستól örökölte a törvénytudós ellentmondást nem tűrő, kiegyezésre nem képes, hajthatatlan, ám tekintélyes hivatali nagyság nélkül csak féktelen és izgága összeférhetetlenségként jelentkező természetét. A költő fia az említett közleményekben többször említi, hogy a család őse mészáros volt Litvániában. Erről Kiss József maga nem tanúskodik, s a kántor és a mészáros foglalkozása viszonylag messze esik egymástól³². Még az is elképzelhető, hogy itt egy harmadik ősről esik szó³³. Reb Mayer Litvák, Bermann Mayer tehát Vilnából Galícián átvágva egyenesen Magyarországra érkezett családjával együtt. A vers szerint³⁴ pogromok elől menekültek Litvániából, azaz az akkori Oroszországból. Hogy Galíciában nem sokat időztek, mutatja Bermann Mayer ragadványneve, a *Litvák*, utalva eredeti szűkebb pátriájára.

Az átköltözés bizonyval 1831-ben történt. A költő fiának közléseire hagyatkozva a kántor Németországból nősült; egy Rappaport nevű lányt vett el.

²⁹ A rigai történetben rabbi-reb Mayer dalaival rabul ejtett szívű aranyászke asszony megtagadja hajának, „vérizgató szent kincsének” nászestén történő rövidre vágását. Ez akkoriban közkeletű vallási előírás volt nők számára, áthágására egyetlen zsidó nő sem vállalkozott volna abban az időben. A rigai gyönyörű szőke asszony, reb Mayer kedvese, valószínűleg egy, a szerelmeséért mindenre kész, zsidó vallásba bértérni kívánó nő lehetett, akit azonban az utolsó pillanatban elriaszthatott a túlságosan szigorú vallási parancsolat. Hogy talán ekkor már férj feleség lehettek, mutatja, hogy az asszony ellenszegülése miatt a rabbinikus bíróság rabbi-reb Mayert szólítja fel a közösség elhagyására. Ennél kevésbé regényes magyarázata is adódik az esetnek, rabbi Mayer felesége nászestén levágta a haját, s aztán titokban visszánövesztette. Az előírás megszegéséért férjét, ha nem válik el feleségétől, távozásra bírják. Lásd *Honfoglalás*, III = *Legendák*, 41–44.

³⁰ A történet szerint rabbi Mayert Vilnában vadonatúj kaftánnal és prémes süveggel fogadták, ami igen nagy megtiszteltetés és valóban csak a szolgálatát megkezdő vallási vezetőnek kijáró figyelemesség. Az ajándék megtoldása a „csengő tartalékkal” teli erszénnyel valójában a jó előre megtárgyalt és lerögzített éves rabbifizetés átadása lehetett. Utána azonnal bevezették a tanházba, ami törvénytudó bíróvá kinevezését valószínűsíti. Lásd *Honfoglalás*, IV = *Legendák*, 45–47.

³¹ *Honfoglalás* IV. = *Legendák*, 47.

³² Az talán elképzelhető, hogy miután a rabbiós távozni kényszerült feleségével az egyik hitközségből, máshol törvénytudó szerepet vállalt, akinek feladata megvizsgálni a levágott állatot, vajon betartották-e az előírásokat. Rabbit akkoriban semmilyen hitközségben nem engedtek volna, hivatásától messze eltávolodva, kevesebb tudást igénylő, egyszerű mészárosként tevékenykedni.

³³ Kiss Jenő Sándor a mészáros-kántor történetét Kóbor Tamás családjában hallhatta, a kántor leszármazottjainak másik ágától, vagy éppen édesanyjától, Kóbor Tamás nővérétől.

³⁴ *Honfoglalás*, V. = *Legendák*, 48–52.

Erről az asszonyról mindenki meleg szimpátiával emlékezett meg. Ideális asszonynak rajzolják: rendes, alapos, pontos és lelkiismeretes, mindig józan élete a családjáé és a vágya az, hogy zabolát rakjon Litvákra. Merőben ellentéte az urának, mindig a földön jár, s ha nem tudnánk, jelleme akkor is elárulná német származását. Korán halt meg és utolsó kívánsága volt, hogy gyerekeiről gondoskodjanak. Három gyereke maradt árván: Móric, Ignác és Mária, Kiss József édesanyja³⁵.

Bermann Mayer szép ember volt. Magas, vállas, erős, de izgága, veszekedő, rapszodikus természet. Gyakran előfordult, feleségét sietve hívták a mészárszékre, hogy az urát lecsitítsa. A költő fia megemlíti³⁶, sok baja volt az asszonyokkal, mert túlonult szerette az asszonynépet. E vonása, a Rigából való menekülés okaként is említve, inkább egy másik legendás személy vagy legenda-kör „áthallása”. Felesége elvesztése után élete teljesen összeomolhatott, másik házasságáról nem tudunk. Ha a mészárszék még Litvániában működött, Mayer Litvák felesége még ott árván hagyta családját. Így indulhattak el Magyarországra.

A későbbi tudósítások szerint családja széthullott és szétszéledt. Vándorló, külsőleg talán bohémnek mondható életmódja arról tanúskodik, hogy egyéni szerencsétlensége után nehezen állt talpra. Teljesen kántori állására van utalva, de hiába a gyönyörű hang, folyton állást változtat. Gyermekai elszakadnak tőle. Móric nem tud vele élni, elmegy bádogosságot tanulni³⁷. A deresedő Litvák egyedül marad tízéves Ignác fiával. A föld alatta „mindig csak szalad”, gyakran állásváltogatások között nyomorog. Ilyenkor kocsmákban énekel s abból él, amit a vendégektől kapnak. Ignác nemcsak társa e nomád életben, de mentora lesz a saját apjának. Ami pénzt az énekes keres, a gyerek őrzi. Nem ad pénzt az apjának, s csak annyit enged át neki, amennyit jónak lát. Végül a pénztár kezelése körül komoly viták támadnak, s Ignác is követi Mórict: elmegy apjától és bádogosságot tanul.

A testvérek hasonló szakmaválasztása, a bádogosmesterség, a foglalkozás irányába mutató ismeretséget feltételez.

Bermann Mayert gyönyörű orgánuma, ahol csak megfordult, ismertté tette a templomokban. Csodálatosan szép énekhangjával kitűnően tudott bánni. Előadása érzelmes, tele tűzzel. Hangja egyenesen bódító. Mint kántor nem csupán kitűnő előadó, hanem éneklésében felcsillan az alkotó művész is: gyönyörűen improvizál. Így vall erről a költő: „Templom-homályban, ahol nincs sorompó, / Ostromlod büszkén az egek honát. / Dalod a fáradt, kimarjult, bolyongó / Hazátlanoknak hont és hangot ad”³⁸. Máshol: „És sehol semmi őt

³⁵ Itt Kiss Jenő Sándor Mária helyett Istvánt, Kiss József édesapját említi, ami nyilvánvaló elírás.

³⁶ KISS Jenő Sándor, *Ki volt Reb Mayer Litvák?*, Egyenlőség, 1924. júl. 12., 8.

³⁷ „István is elkerül a háztól” (KISS J. S., i. m., uo.), írja a költő fia, ami korábbi *elírásának* tudatosságára, szándékosságára utal. Szeretné Kiss Józsefet apai ágon származtatni a kántortól, talán a rabbi-kántor ős nagyobb respektusa reményében, mely törekvése e korban is csak időszakosnak tekinthető.

³⁸ *Honfoglalás*, IV = *Legendák*, 37.

nem marasztotta, / A föld alatta mindig csak szaladt. / De minden új rög új dalra bogozta / Lelkén a zengő, húros szálakat”³⁹.

Dalművészetére sokan emlékeztek. Egy késői beszámoló szerint⁴⁰ Litvákról Kiss József az utolsó legendát 1911-ben hallotta Galgócon, ahol az Erdődy grófok színházában tartott felolvasást. Felolvasás után elvitték egy tudós hírében álló zsidóhoz. Ezerráncú, összetöpörödött, görnyedt hátú, apró emberke volt, aki engedélyt kért a költőtől, hogy ősi szokás szerint megáldhassa. „Az a kérdés, hogy hány éves!”, évődött vele a költő. „Óh, én nagyon öreg vagyok. Már hatvanöt éves elmúltam...” „No, hát akkor, mit akar, öcsém lehetne, mert én már hatvannyolc éves vagyok!” Ez a zsidó mondta el Litvákról a történetet:

Kóborlásai közben elvetődött egy községbe – a neve feledésbe merült, de Galgóc közelében terült el. Mint kántorral meg voltak elégedve, de csakhamar összeveszett az egész „kilé”-vel (gyülekezettel), úgyhogy távoznia kellett. Nagyon el volt keseredve az öreg, s az utolsó péntek este így szólt a közösséghez: „Én ma ebbe a gyülekezetbe olyan cöveket verek, amit soha ez életben nem fogtok tudni kihúzni”.

Ezen a péntek estén Litvák úgy énekelt, amilyen éneket a közösség tagjai még nem hallottak. Lenyűgözte őket, attól az énektől nem tudtak szabadulni többé.

Egyik kántort a másik után hozták, nem találtak maguknak elég jót. Amíg az a generáció élt, kántornak nem volt ott maradása.

E megbecsülés eredményezte, hogy nem ismerték másképp, csak reb Mayer Litvák, a kántor. Talán az igazi nevét sem ismerték.

Páratlan hangja mellett azonban féktelen, nehéz természetéhez hozzájárult, hogy igen szerette a borivást.⁴¹

³⁹ *Honfoglalás*, IV. = *Legendák*, 39.

⁴⁰ KISS Jenő Sándor, *i. m.*, uo.

⁴¹ Az anekdotát és a többi adalékot idézőjelek nélkül Kiss Jenő Sándor közleményeiből vettük. Hitelességük kétségtelen. Bár ami a költő édesapját, Istvánt illeti, az adatok megbízhatóságára némi árnyékot vet, de ezt célzatosnak tekinthetjük. Kiss Jenő Sándor, a költő harmadik fia maga is írónak készült. Első, *A gép* című novelláskötetéről (1917) meleg hangon emlékeztek meg a *Nyugatban*, *A Hétben* és máshol. Később kiadta *Önagsága Rómába megy*, *Háborús korrajz* (1921) című kisregényét, azután további nagyobb szabású munkájáról nem tudunk, cikkei a korabeli sajtóban jelentek meg. Az irodalomtörténeti bibliográfiák nem említik. Leánya, Gerendás Tiborné Kiss Noémi, a költő unokája édesapja hagyatékában még számos kiadatlan novellát, esszét, Kiss Józsefről szóló tanulmányt, a *Simon Judit*-ből írt drámát őriz. Ígéretes indulása (Kosztolányi, a fennmaradt levél tanúsága szerint édesanyja, Kiss József felesége – Hamupipőke – elhunytakor személyesen neki, mint író társának fejezte ki részvétét, nem pedig az egész családnak. Rubinyi monográfiájában „a költő jeles író-fia, Kiss Jenő Sándor” titulussal illeti a 110. oldal jegyzetében 1926-ban) ellenére írói pályája elakadt, majd abbamaradt. Pályája félbeszakadásának okai még kutatások tárgyát képezik, annyi azonban elmondható és jelen vizsgálódásaink szempontjából is fontos, hogy hatalmas súllyal nehezedett rá, és egyéni kibontakozását gátolhatta édesapja életműve. (Legtöbb írásában személyével és költői életművével foglalkozik.) Kiss József költői munkássága iránti babonás tisztelete tudomásával jelenthető ki, hogy adatai és közlései édesapja iránti odaadása folytán minden bizonnyal megbízhatók és hitelesnek tekinthetők.

Kiss József az édesanyja imakönyvében talált bejegyzések között nagyapjáról is talált néhány adalékot. Hogy ezek valóban ott voltak-e, nem tudni, költői megfogalmazásuk mindenesetre arra utal, hogy a feljegyzések szokatlanul szívszorító szépségüket a poétai kéz gondos munkájától is elnyerhették.

A bejegyzés⁴² szerint a kántort énekelni hívták a gyülekezetbe. Ez lehetett az az esemény, melynek keretében a költő láthatta legendás nagyapját:⁴³

A költő eme egyetlen találkozását nagyapjával, s a szombat délutáni hitközségi toros lakomát a verses regény *Tiszaparton*, s *A simposion* darabja örökíti meg. A lelket mozgató nagy élményről, mely egész életére az ötéves kisfiú szívébe oltotta ezen ember alakját, a költemények közvetlen megfigyelésen alapuló érzékletes képei tanúskodnak⁴⁴.

Az imakönyvi bejegyzésekből igen, ám a verses regény *Halottszöktetés* darabjából azután, ha nem is magának reb Mayer Litváknak a haláláról értesülhetünk, hanem valaki más ismeretlenéről, de mégis úgy, ahogyan az Litvakkal megeshetett. E költői témává érett történet feldolgozása csak részben emlékeztet a valóságos eseményre. A költő, mielőtt megírta verseit, gyakorta mesélt róluk családjának, vendégeinek. Telcs Edének, a híres grafikusnak így beszélt készülő verséről s a történetről:

Hírül hozzák a lakmározó reb Mayer Litváknak, hogy a harmadik határban az árokban egy halott fekszik, nem akarják eltemetni, mert zsidó vallásúnak látszik, s a babonás nép a tetemet elvitetni sem engedi, nehogy a jég elverje a termést.⁴⁵ Litvák, a hirtelen haragú ember azonnal készen van a tervével: előkerít egy sovány gebét és éjnek évadján ellopja a tetemet. A ló nyakán keresz-

⁴² „Meghitták az apósomat, hogy a gyülekezetben énekeljen. A kiáradt Tisza vizén jött át Ároktőről lélekvesztő kis csólnakon. Sallárium fejében kikötött magának 15 máriás ezüst húszast és szabad ivást. Meg is kapta. Déltől vecsernyéig asztal alá itta az egész eklézsiát. Nem szeretem a boros embereket”. Lásd *Édesanyám imádságoskönyvéből* = *Legendák*, 27–28. A bejegyzés dátuma: 1839., a jelzete szerint Kiss József apjának írásával történt. Az esemény (a gyülekezeti éneklés) és a költőnek nagyapjával való találkozása összefüggéséről a verses regény két darabja (*Tiszaparton*, *A simposion*), s a bejegyzésnek Litvák érkezésére és a lakomára utaló pontos egyezései, valamint az a tény tanúskodnak, hogy a Kiss család 1839-ben Csáton lakott, ahová Ároktőről nem kellett a Tiszán csónakon jönni. Csak a költő születése után három évvel költöztek át Csegére, a Tisza túlsópartjára, ahol a találkozó lezajlott. Így az esemény az 1848-as összeírást követően 1848 ősztől következett be.

⁴³ A költő fia, Kiss Jenő Sándor is megjegyzi, hogy eme egyetlen találkozás a 4 éves kisfiúval történt. KISS Jenő Sándor, *Bevezetés* = *Legendák*, 7–16, i. h., 15. A költő 1848 ősztől (november 30-a előtt) még pár hónappal kevesebb volt, mint ötéves.

⁴⁴ „Az asztalfőn reb Mayer Litvák trónol, / Szakálla hó és a szeme bogár, ... / De hallga! csitt! mély orgonahang csendül, / Lehurrogom a késő unokát: / Hogy mersz piszszenni, ha szakálla rendül, / Amikor dalra gyújt a nagyapád?” *A simposion* = *Legendák*, 75–76.

⁴⁵ E babonáról olvashatunk más irodalmi forrásokban is; erre hoz példákat Scheiber Sándor, *Jégverés a halott nyomában, ha más határba viszik* = Sch. S., *Folklor és tárgytörténet*, III, Budapest, Magyar Izraeliták Országos Képviselőlete, 1984, 144–146. cikkében. Maga a halott szállítása, s a vándorzsidó egyetlen társa, a ló, a végelgyengülés határán lévő szegény pára olyan visszatérő lírai motívumok, melyek a *Jokli* című elbeszélésében is megtalálhatók.

tülfektetve viszi a holttestet. Varjak kárognak körülötte, követik zsákmányra éhesen, kutyák vonítanak, s a holdsütéses éjszakában maga biztatására énekelni kezd⁴⁶.

Később a költő fia felfedi, hogy a *Halottszöktetés*ben elbeszélte történetben szereplő gazdátlan tetem, ahogy az a valóságnak megfelelően megtörtént, nem volt más, mint reb Mayer Litvák holtteste⁴⁷. A költött történet az imakönyvi bejegyzésekben is visszatér, Miskolcra helyezve az eseményt: „Az apósom egy kölcsönkért nyomorult sindevész gebén éjnek évadján elvitte a teteget és eltemették Miskolcon a gyülekezetben”⁴⁸. A bejegyzés így folytatódik: „A gebe az úton elvesztette mind a három patkóját, ami volt és nemsokára kiadta a párját...” Majd Kiss József édesanyjának reszkető keze írásával: „Az az örök jóságú irgalmas isten a másvilágon aranypatkót fog veretni mind a négy lábára és gyémántból lesz a patkószege. Amen.” A tiszta költészet, ami néhány sorban ragyog, így teszi emlékeztetéssé a lejátszódott valódi tragédiát, ami egy másik bejegyzésből derül ki: „1851. május 17-én Gyöngyös városától puskalövésnyire, az országúti árok partján egy galagonyabokor tövében halva találták apósomat: Reb Mayer Litvákot. Az isten adjon neki örök békét vándorlásai után. Bizonyosan megint sokat ivott”⁴⁹. A tragédia, ami a nagyapákántorósnek tulajdonított művészi nagyság⁵⁰ és a dicstelen vég között feszül, mintha folytatódna abban is, hogy még ez az adat sem pontos. A költő fia időpont nélkül Miskolcot jelöli meg Mayer Litvák elföldelési és nyugvóhelyeként⁵¹. Valójában Gyöngyösön hantolták el, de a megjelöltnél későbbi időpontban. A hitközségi *Todten-Protocoll* (Halotti jegyzőkönyv) 1853. évi bejegyzései között, a 24. oldalon a 18. sorban olvasható „Mayr Berman” halotti, temetési anyakönyvi bejegyzése⁵². Hogy biztosak lehessünk kilétében, latin betűs neve alatt ott áll a héber neve is: Meir Litvák Házán (házán = kántor), ami annál inkább érdekes, mert a többi elhunyt neve alatt csak egy vagy több személynevről olvasható. A költő *Egy szó miatt*⁵³ című versében attól fél, hogy

⁴⁶ KISS Jenő Sándor: *Hogy született meg Kiss József zsidó éposza*, Egyenlőség, 1924. július 19., 11.

⁴⁷ KISS Jenő Sándor, *Bevezetés = Legendák*, 7–16, i. h., 15.

⁴⁸ *Édesanyám imádságoskönyvéből = Legendák*, 30.

⁴⁹ *Uo.* És ugyanerre „rímel” a másik néhány sor: „Sajoszentpéteren egy félkegyelmű csavargó egy fél kenyeret lopott. Rajtakapták, agyonverték és kilökték az akasztófadombra. Nem akadt senki, aki eltemesse...” *Uo.*

⁵⁰ „A mai ideológia szerint bohémnek mondanák, pedig csak művész volt, öntudatlanul viselte a terhet: a nyughatatlan, örökké égő, meg nem határozható költői természetet. S a koldusszegény kántor, a züllött kocsmái énekes ezt a szomorú gazdag örökséget hagyta utódaira, a híres prágai operaénekesnőre, a magyar regényíróra [Kóbor Tamás] és a magyar poétára [Kiss József]”. KISS Jenő Sándor, *Bevezetés = Legendák*, 7–16, i. h., 9.

⁵¹ KISS Jenő Sándor, *Ki volt Reb Mayer Litvák?*, Egyenlőség, 1924. júl. 12., 8.

⁵² *Hevesmegye, Gyöngyös, Izraelita anyakönyvek*, Magyar Országos Levéltár, A 3459. tekercs.

⁵³ KISS József *Összes költeményei*, második olcsó kiadás, 1900, 117.

midőn meghal, s haszid szokás szerint a temetés előtt a halott fülébe súgnák nevét, amit majd a Mennye kapuja elé járulva el kellene suttognia bebocsátásért, azt ő majd elfelejti és kívül marad. Mayer Litvák neve mellé odaírták foglalkozását is: kántor – hozzátartozik, mint a legnagyobb tisztesség. Neveként bocsássák be ezzel is a Mennyebe. A halálozási dátum április 15-e és a temetés április 18-a. Az *Anmerkung* (megjegyzések) rovatban beírva, hogy 16-án hozták be. *Geburtsort* (születési hely) gyanánt Miskolcot jelölik meg, ami csupán a rubrika kitöltését célozza, hogy ne maradjon üresen. Életkora: 65 év, bizonyosan csak becslésekre alapozódik. Eszerint 1787-ben született volna. A beírás mutatja, hogy jól ismerték a halottat, ami egyben működési területére is rávilágít, mely Miskolctól Gyöngyösig jó pár hitközségre kiterjedt.

A költő fia megemlíti még egyéb legendát is, melyet Kiss József a töredékben maradt *Rachel* című költeményében énekelt volna meg. Az ifjú jesiva-növendéknek a szadagórai csodarabbinál töltött tanulóéveit felelevenítő történetet, melyet Litvák személyéhez tapasztott volna, egészen bizonyosan, a közlemény szerint is, Szabolcsi Lajostól kölcsönözte, és annak semmi köze nem volt azokhoz a családi legendákhoz, melyek a kántorós személyéhez fűződve gazdagították Kiss Józsefnek e szinte mitikus mondakör mélyén barangoló költői fantáziáját.

II.

A *Legendák* jelölt intertextualitással hivatkozik a *Bolond Istókra*. Már Rubinyi Mózes monográfiájában a kétféle említés ellenére („[A *Legendák*] stílusa ugyanaz a szubjektív, Byron, Puskin s nálunk Arany és Petőfi [*Bolond Istók*] által elterjedt előadásmód...”⁵⁴ – mintha itt Petőfi azonos című elbeszélő költeményének hatását éreznék⁵⁵) egyértelműen Arany verses regényével hozta kapcsolatba Kiss József művét. Erre párhuzamot és egyezést is hoz: „A *Legendák* szubjektív hangjához, az ironia, a pátosz s a pajkosság e furcsa vegyületéhez sok köze van Arany *Bolond Istókjának* is.”⁵⁶ Ugyanakkor éppen az *Utolsó énekben*, ahol „Litvák az örök bolygó felel Bolond Istóknak, az andalgó legénynek”⁵⁷ történetesen Sue „bolygó zsidójának” romantikus történetére ismerhetünk, ahol a kántor a „zsidóság sorsát, hivatását a világtörténeten keresztül énekli meg”⁵⁸. Hasonlóképpen romantikus vonás a mű töredékessége.

⁵⁴ RUBINYI, *i. m.*, 110.

⁵⁵ Máshol maga az értékelés idézi Petőfi főszereplőjének alakját, ahogy a költeményben mintha eredeti – mulattató – foglalkozásának megfelelően jelenne meg előttünk: „Lírája balladáit, régebbi költői elbeszélése után a költő, a *Legendák* költője olybá tűnik föl előttünk, mint a nagy tragikus művész, kinek zengő pátosát megszoktuk s aki egyszerre csak valami könnyű vígjáték csörgősipkájában táncol régi áhítatos közönsége elé...” *Uo.*, 113.

⁵⁶ *Uo.*, 128.

⁵⁷ *Uo.*, 64.

⁵⁸ *Uo.*, 112.

A külső vagy műfaji jegyek alapján könnyebben rámondhatnánk (s majd meg is kíséreljük), mely művel hozható párhuzamba és kapcsolatba Kiss József verses regénye. A szövegolvasás azonban egyéb kultúrrétegek és (irodalmi) hagyomány jelenlétére is utalhatna. „Találkoztak a szikes fenyéren / A homok-tenger kellős közepén, / A Litvák galambősz fehéren / És Bolond Istók, az andalgó legény.”⁵⁹ Mind Petőfi, mind Arany Istókja a narratívák kifejlődésével befejezi a vándorlást; a főhősöknek sikerül, illetve adódik, hogy végérvényesen megszabaduljanak ettől az életformától. A pusztában bolyongó legény képzeletében a művekben szereplő figurák archetípusának sajátja, amely a közhírt népi szállóigéből lép elé: „Bekukkant, mint Bolond Istók Debrecenbe!”. Érdemes ennek a „talányos mondásnak”, nem teljesen figyelmen kívül hagyva a jelentését, a magyarázataira egy pillantást vetni, ugyanis mindketten ismerték a szállóigét és használták is. Petőfi *A csavargóban* (1844) említi: „Betérek Debrecenbe / Bolond Istók gyanánt, / S tovább megyek ha ittam / Bort és öleltem lányt. / Ma itten, holnap ottan, / Csak ez az élmény... / Csavargónak születtem, / Csavargó vagyok én.” A dévaj, a kor, s nem csak a kor ízlése szerint némileg pórias, könnyelmű legény figurája – Horváth János szerint Petőfi ez idő szerinti (1843–44-es) „álorcája”⁶⁰ – az elbeszélő költeményben az alapeszme (Bolond Istók világfelfogása) hatására valamelyest megváltozik, és inkább finomodik, bővül, mintsem jellegét elveszítve módosul. A későbbi, lelkes fogadtatású műben⁶¹ az ismeretlen, csupán szállóigébeli, üres név megtelik a narratív hős jól megragadható, sokirányúan reflexív jellemével. Az elbeszélés folyamán a víg kedélyű furfangos különc, ravasz legény a szólás alakját is átírja. Arany ugyanennek a népi mondásnak a képzeletbeli figurája köré szötte a verses regényben bonyolódó történetet. A két ének alcíme ezt mindenképpen jelzi: *Első ének* [1850] – *Bolond Istók bekukkan a világba s megkezdí vándorlását*; s a *Második ének* [1873] – *Melyben ama híres „bekukkanás” voltaképpen előadatik*. Arany hőse azonban az élehetetlen, balszerencsés, az elkallódó teremtmény, sokkal többet őrzött az eredeti népi hős köré fonódott homályosan rögzült jelentésből.

Istók „bekukkanó” figurája legelső előfordulásában, aztán Dugonicsnál, majd később a néphagyományban hebehurgya, hóbortos, felületes, csaknem együgyű bolond: „[Szaller 1783-ban a] híres bekukkanásra való célozgatást mindenütt a hebehurgyaság komikumának fokozott éreztetésére használja föl. A magyar kiadásban a 22. lapon vágja oda először, azzal kapcsolatban, hogy akik plagiummal vádolják, még előbeszédét sem olvasták el: „Igaz tehát az – is: hogy tsak bétekéntettetek, – bé barátim a’ könyvbe, mint az Istók Debretzenbe! – hogy azt igazán megítélhessétek?”.⁶² Waldapfel szerint „a régi

⁵⁹ *Utolsó ének = Legendák*, 89.

⁶⁰ „Mert a fiatal Petőfi akkor – 1843/44-ben – Bolond Istókot játszott.” HORVÁTH János, *Petőfi Sándor*, Bp., Pallas Irodalmi és Nyomdai Részvénytársaság, 1926, 417–418.

⁶¹ „Petőfi valamennyi alakrajza között ez áll szívéhez legközelebb, ez képzeletének legkedvesebb, a maga képére és hasonlatosságára teremtett szülötte.” *Uo.*, 419.

⁶² WALDAPFEL József, *Istók – Debretzenbe*, Ethnographia, Népelet, 1929/3–4, 182–183.

időkben” ehhez mást nem fűzött a néphagyomány. Benedek Róza emellett további előfordulásokat vizsgálva a népmesékben és az európai népi-irodalmi hagyományban Istók alakját egészen új megvilágításban, árnyalva találja a viszonylag tág jelentéskörben: „A közmondás tartalmatlan bolondjának alakja mellett a népmesékben él a furfangos, bolondos legény típusa is.”⁶³ Az utóbbira könnyebben ráismerünk Petőfi Istókjában, míg az előbbire Arany művének alakjában. Az hogy a két elbeszélő költeményben szinte egymás ellentétéként olvashatók a különbségek, azt a sokféle értelmezés másképpen magyarázza (1. a megírás eltérő idejével: Petőfi [1847], Arany *Első ének* [1850], *Második ének* [1863–73]: Riedl, s nyomukban a recepció; 2. a két költő eltérő alkatával: Voinovich, Horváth; 3. a megírás körülményeivel: Petőfi „a világ legboldogabb házasságának legboldogabb korában”⁶⁴, a költői mézeshetek után írta 1847 telén, míg Arany az *Első éneket* a bénító katasztrófa után, általános válsága idején, s bár a szempontunkból fontosabb, s egyébként is csak a *Bolond Istók* címmel jelölt szövegtörzsek egységes volta miatt együtt tárgyalható *Második éneket* javultabb körülmények között, de a közeledő öregség folytán az emlékek nyomasztó súlya alatt; 4. a téma és a műfaji követelmények közti feszültség hányadában jelentkező eltérésekkel;⁶⁵ 5. a főhősök különböző reflexív önazonosságával: Petőfi „garabonciást”, könnyelmű és hetyke ifjút, Arany pedig élheterlen, gyámoltalan valakit ábrázolt⁶⁶), de talán nem elhanyagolható szempont valóban az sem, hogy a két költő az ugyanabban a formában élő népi hagyományt⁶⁷ (a szállóigét) más jelentéssel, eltérő értelemtulajdonítással

⁶³ BENEDEK Róza, *Bolond Istók*, I., Ethnographia, Népélet, 1911/2, 71.

⁶⁴ RIEDL Frigyes, *Petőfi Sándor*, Bp., Franklin-Társulat, 1923, 172.

⁶⁵ Pándi Pál Petőfi *Bolond Istókját* a magyarországi verses regény műfaji előzményei között tartja számon, P. P. – Pálmai Kálmán, *Petőfi Sándor*, Bp., Gondolat, 1973 (Nagy Magyar Írók), 183. Imre László monográfiájában Petőfi *Bolond Istókját* a műfaj előzményei között külön fejezetben tárgyalja, Arany *Bolond Istókjával* (1850) pedig a magyarországi verses regény születését jelzi. I. L., *A magyar verses regény*, Bp., 1990.

⁶⁶ Riedl is a két főhős alapvonásaiban látja az eltérést: „Petőfi Bolond Istókja, a ki mindent rendbe szed, alapjában elmés, mesemondó, aranyos szívű bohém: az Aranyé, ámbár bohém életet él, egyideig színész, voltaképpen méla, mélyérzelmi debreczeni tógátus diák.” RIEDL, *i. m.*, 172. A főszövegben Sós Endrétől vett nem pontos idézetből kihagytuk, az ’élheterlent, gyámoltalan’ követő ’slemil’ kifejezést, amely ezeknek némiképpen fokozása lehet, már-már a *szerencsétlen* értelemben. Úgy véljük, ily értelemben nem vonható az Arany-hős pályája egyenes párhuzamba Ignótus, *A slemil keservei* verses regénye főhősének viszontagságokban alakuló sorsával. SÓS Endre, *Petőfi és a „Bolond Istók”* = PETŐFI Sándor, *Bolond Istók*, Bp., Magyar Helikon, 1959 (Kis Magyar Múzeum, 6.), 75–79. A két Istók eltérő jellemét megemlíti Sótér István is.

⁶⁷ Horváth János idején a hagyomány általa még ismert jelentésében hibátlanul előtűnk áll a talányos szólás eredeti sokértelműsége: „[Petőfi] a népi hagyománynak egy képzeletbeli, csupán nyughatatlan vándorhajlamáról nevezetes alakjával azonosodva, egy pusztán névbe életet lehelve [...]” teremti meg *Bolond Istók* alakját. HORVÁTH, *i. m.*, 419. Bár a *vándorhajlam* említése jelezheti, hogy a szólás jelentésébe már beletartozhat a Petőfi és Arany művei felőli olvasat értelmezése is.

ismerte. (És hozzátehető, hogy talán a *Legendák* költője is, hiszen tőle eltérően mindkét esetben Istók egyik legfontosabb tulajdonsága a nyelvi kifejezés iránti érzék, a nyelvi közlés felé irányuló túlzott vágy, míg az *Utolsó ének*ben Litvák, a kántor, a dalénekes beszédben megelőzi: „Nem voltak ők se ellen, se barátok, / Se hús, se vér, csak képzelt képletek; / De a Litvák, ki győzte nyelvvel, / A felelettel hamarabb készült el.”⁶⁸)

A *vándorlegényt* általában Petőfi *Bolond Istók*jának egyik előzményeként is szokták említeni. A tréfás, visszatekintő szemlélet hangulata megelőlegezi a későbbi elbeszélő költemény könnyedebb hangvételét. A versben szerepet kap a *remény* („Tegnap ettem utoljára, / Az igaz, hogy keveset, / No, de semmi! Van elég, ki / Énhelyettem is evett. // S holnap újra nap lesz, akkor / Ehetem majd... ha lesz mit. / Addig reménység-anyámnak / Szívom édes emleit.”). A vers utolsó két versszaka – kis műhely, meleg kandalló, család, amelyek mellől a cudar szél szemébe lehet kacagni – már kialakult és határozott boldogság-eszményről tanúskodik. Messzi vezetett az út *A csavargó* pillanatnyi igényekkel küszködő vándoréletétől. Petőfi ezt már *Összes költeményeinek* kiadása és pár nappal eljegyzése után írja, s innen néz vissza pályakezdésének hányattatásaira. A csüggedés idején menedéket nyújtó remény és az „Isten megadta boldogság” visszatér a *Bolond Istók*ban, s valóságos eszmerendszerré bővül. „Meleg, gyermetegül jókedvű hite mellett [...] a szemernyi kis tisztas élelmes-ség az egyik legjellemzőbb vonása Istóknak”, mely utóbbit „a lélek férfias becsvágya”-nak is be lehet tudni, írja Horváth János.⁶⁹ Gyulai a *Bolond Istók* „emelkedett világnézet”-ét és a költő mély gondolkozását emeli ki.⁷⁰ Riedl azonban *mindössze* líraiságát és „érzelmi meleg”-ségét hangsúlyozza.⁷¹ Nyil-

⁶⁸ Az előző sorok azonban inkább Petőfi *Zöld Marcijára* emlékeztető, igazságosztó betyár alakját festik, a csupán dísznek hordott, pengetett sarkantyúval – így talán érthető lenne a szófukarság vagy hallgatagság: „Sarkantyúja pendül nyomon-lépten: / Egy újra feltámadt ponyvaregény: / találkoznak, szóba keverednek, / Egyik se volt se pap, se eretnek.” *Utolsó ének* = *Legendák*, 89–90.

⁶⁹ „Az igazi Istók az, aki a komoly, tiszteletet érdemlő aggastyán előtt leveti a pajkosság álarcát s tapintatos módon (mert a körülményekkel mindenkor számot vet), de teljes határozottsággal kifejti a maga, gyermetegségében is férfias erkölcsiségét [...] ne legyünk türelmetlenek, [Ő] senkit el nem kerül: »Ha ma nem jött, eljön holnap... Míg az ember boldog nem volt, Addig meg nem halhat.« Aki kétségbeesik, isten létezését tagadja, mi a legnagyobb bűn. »Várj sorodra«: ez itt a törvény. Lemondás, zúgolódás nélküli türelem a majdani boldogság biztos tudatában: ez Bolond Istók életbölcességének hitbéli alapja, iránytűje.” HORVÁTH, *i. m.*, 420–421. „Csak a romlatlan kedélyből, csak az életerő, a lelki érték önbizalmából, a legártatlanabb önérzésből fakadhat ily rendületlen hit, melyben a lélek férfias becsvágya van gyermeteg alázatosságú vallássá avatva.” *Uo.*

⁷⁰ Legelső Petőfiről írt összefoglaló művében megadja az alaphangot a további recepció számára: „Bolond Istók mely János vitéz után legjobb költeménye az elbeszélő nemben, ha a compositiót illetőleg hagy is némi kívánni valót, de azon emelkedett világnézet, mi rajta átvonul, mutatja, hogy a költő nem csak mélyen érez, kimeríthetetlen képzelő tehetséggel bír, de mélyen is gondolkodik.” GYULAI Pál, *Petőfi Sándor és lírai költészetünk*, Petőfi-Könyvtár, Bp., Kunossy, Szilágyi és Társa, 1908 (Petőfi-könyvtár, 5.), 58.

⁷¹ RIEDL, *i. m.*, 172.

vánvalóan itt nem elsősorban, de végső soron a két utolsó versszakról lenne szó. „A tanyában, jó meleg szobában, / Pattogó szikrázó tűz körül / Az aggastyán, a férj, a menyecske / És egy pár kis pajkos gyermek ül. // A menyecske fon s dalol; nagyapja / S férje játszik a két fiúval. – / Kinn süvít a tél viharja... ott benn / Perg a rokka s vígan zeng a dal... –”⁷² A későbbi recepció igyekezett ez utóbbiak megjelenését olykor biedermeier, máskor meg egyenesen romantikus hatásnak feltüntetni.⁷³ Ady – Hatvany szerint némileg kissé önmagából kiindulva, ám nagy elődjét szinte zsigerből ismerve – művészeti, alkotáslélektani rálátással olvasva Petőfi e költeményét a következőkre jut: „A bajoknak baja pedig az volt, hogy Petőfit különösen megátkozta a sors a művészlélek eddig földerített legnagyobb átkával. Ez az átok: keservesen, sziszifuszi eredménytelenséggel kívánni a hasonlóságot a nyugodt, pocakos lények életéhez.”⁷⁴ Ady szerint tehát a konformizmus utáni vágy mozgatja, akár alteregóját, Istókot is. (Megjegyzendő, ebben látható az Arany Istókjától való fő különbség, mert emezt a világrendből kitörési vágy űzi, a művészsors, az irracionalitás és a nonkonformizmus felé, s az a főhősnek egy sor belső és külső gátló tényező miatt nem sikerülhet.) Kétségtelen, hogy hányatott indulása után a költőnek/vándorlegénynek minden oka megvolt rá, hogy erre vágyjon. Később azonban, lévén, hogy Ady mégsem azonos a költővel, merész következtetésekre jut. Petőfi házasságáról ezt mondja: „Petőfinek nyilván nagy büszkesége volt, hogy az öreg Ignác apától elvette a lányát. A lentről jövő embereknek szörnyű kíméletlen s majdnem alvilági gögje ez.”⁷⁵ A büszkeséget elfogadhatjuk (majd később látni fogjuk miért, s miért jogosan) a második rész félreértés. Ugyane magatartásról hozzászól: „Petőfi pedig olyan ujjongással vitte el Erdődből Jú-

⁷² *Bolond Istók*, 178–179. versszak, a későbbi kiadások négysoros versszakonkénti beosztását követve.

⁷³ „A biedermeier Petőfiről szóló legenda bizonyára Istók családiasságára is épített [...] s néha úgy érezzük, ez a költemény elsősorban a zárókép idillje kedvéért született – a tanyai meleg szoba pattogó, szikrázó tüze, a pergő rokka és az unokaival játszó nagypapa kedvéért.” SÓTER István, *Petőfi Bolond Istókja, Magyar Nemzet*, 1959. nov. 22., 8. Még előtte megjegyzi: „Az idillt, melyre a költemény kifejtésével utal, nem ajándékba nyerte a sorstól: meg kellett harcolnia érte” – majd még hozzáteszi: „Petőfi belül került a falakon...” *Uo.* Fekete Sándor a színészek idején megismerhetett „német végzetdráma, lovagi és szomorújáték” hatását fedezi fel a költő „nő- és szerelemfelfogásában”, mely „a kor átlagos felfogásától nem nagyon tér el”. *A Percival és Griseldisben* (Chretien de Troyes, 1191) Percival monológjában „még a rokka is benne van, ahogy Percival kívánta, s ahogy az érzelgős német családi albumok metszetei százszor is ábrázolták.” FEKETE Sándor, *Petőfi romantikájának forrásai*, Bp., Akadémiai, 1972 (Irodalomtörténeti Füzetek, 77.), 34–36.

⁷⁴ Az idézett szövegrészek a következő írásból vették: ADY Endre, *Petőfi nem alkuzik* = A. E., *Válogatott cikkei és tanulmányai*, Bp., Szépirodalmi, 1954 (Magyar klasszikusok) 306–328.

⁷⁵ Ady – remélhetőleg később látni fogjuk – teljesen félreérti a helyzetet: „Petőfi nem azért örült a házasságának, mert szerelme beteljesült, hanem azért, mert mindenki ámult. Ma, ha ma születnék egy Petőfi, az okvetlenül egy Károlyi-konteszt szeretne megkapni. Petőfi korában már az nagy dolog volt, hogy a Károlyi grófok erdődi prefektusa beadja a derekát, s elbocsátja a lányát.” *Uo.*

liát, mintha ő lett volna a megelevenedett mesehős, aki, íme, hozza a hétfejű sárkánytól a megszabadított királyleányt.” A gőghöz az ujjongás is járul, majd így vonatkoztatja mindezt a *Bolond Istók*ra: „Okvetlenül a nyugtalan, friss, sima bőrű, úri, furcsa nőt kereste és kívánta meg Szendrey Júliában Petőfi. De még hevesebben óhajtotta s akarta benne és általa az irigyelt, szép polgári nyugalmat. Petőfi rakoncátlan, vad, beteg, neuraszténiás, szándéktalanul nagyon komédiás alakjához illik ez a bús paradoxon. Az ő Bolond Istókja egyike a világ legravaszabb és legszerencsésebb házasodóinak, s Petőfi nagyon hitte, hogy ez a valami. Ha valaki megházasodik, azt teszi, amit a komoly emberek szoktak, s komoly ember számába menni: a művészember legforróbb és leggyötrőbb iparkodása.” A megállapodási vágy volt-e olyan erős, hogy a főhőst „ravasz és szerencsés [be]házasodónak” lehessen tekinteni? Vajon a *Bolond Istók* csakugyan olyan „Noszty fiú”-i törekvése-e az irodalomnak, ahogyan itt be lett állítva? S mindez kiolvasható-e a költeményből?

Istók egy cseppet sem rámenős természet, s mindannyiszor távozási szándékának kinyilvánításával kényszeríti színvallásra a tanya lakóit, ami önmagában is kockázatos, mert végül balul is elsülhet. Hatvany Lajos szóvá teszi, hogy a műben „nincs szó arról, hogy a házba fogadott fiatal ember és a ház fiatal leánya közt hogyan támadt a szerelem. Még sincs az ébredő szerelemnek ahhoz fogható, pontos leírása, mint amikor azt Petőfi helyett, hogy leírná, leíratlanul sejteti. Minek idézni?”⁷⁶ Felesleges azt vizsgálni, vajon Petőfi maga udvarló természet volt-e vagy sem, s így Istókot felvértezhetette-e tudományával, mint Krúdy vagy Kosztolányi a hőseit. Jókai azt állította, igen. Gyulai viszont azt, hogy nem. Gyulai véleménye azért is fontos, mert később Szendrey Júlia húgát, Máriát vette feleségül 1858-ban.⁷⁷ „Nősülése körülményeit s viszonyait nevéhez most nem lehet rajzolni”⁷⁸, írja. Tudjuk, hogy Petőfi már országos hírnű költő, amikor 1846-ban megismeri Szendrey Júliát, illetve leendő hitvese felfigyel rá. Amikor éppen szakításban vannak, Prierre Kornélia Debrecenben a színpadon a versét énekli – mire a költő aznap feleségül kéri. Ha elért valamilyen diadalt házasságával, a csendes révbe jutás boldogságán kívül (Illyés Gyula szerint – aki ennyiben némiképp ugyanúgy önmagából indul ki, mint Ady – „A házasság tehát, annak sikerült, aminek a legnagyobb feladatokra készülő emberek elképzelik: lehetőségnek a keményebb vállalkozások elvégzésére”⁷⁹), akkor a másik diadal költészetének diadala. Ebből a teremtmény, alkotó, világhódító alkatból lehet Bolond Istókban is valami. Amikor rendbe

⁷⁶ HATVANY Lajos, *Így élt Petőfi, IV.*, Bp., Akadémiai, 1957, 194.

⁷⁷ Gyulai 1843-ban ismerte meg Szendrey Máriát, a *Petőfi Sándor és lyrai költészetünk* 1854-ben jelent meg, korábban azonban már megénekelte Máriához fűződő szerelmét.

⁷⁸ GYULAI, *i. m.*, 67. „Annyi bizonyos, hogy [Petőfi] kedélye nagy változáson ment át. A szilaj ifjúból csendes, hű s a pedánságig gondos férj lett. Ritkán látogatta barátait s nem örvendett, ha ezek látogatták. Elvonulva élt. Nejét szenvedélyesen szerette s talán féltette is, s úgy látszik, hogy a világon csak két dolog érdekli: neje mosolya s politikai álmái.” *Uo.*

⁷⁹ ILLYÉS Gyula, *Petőfi Sándor*, Bp., Szépirodalmi, 1963, 433.

hozza a tanyát, a munkája dicséri: „S ez, Bolond Istók öcsém, / Ez mind a te munkád, / Ember vagy, ember a lelked is, / Akárki mit mond rád.”⁸⁰ Csak ezután kezd az udvarlásba, a vers hivatkozik ebbéli tudományára, de erről a „virágbokrétán” (melyet reggelente a lány ablakába tesz) és „tarka víg beszéd”-én kívül (mellyel „nap hosszában” tartja őket) közelebbit nem tudunk. Nem találkozunk semmi fortélyal, ravaszsággal. Istók Petőfinél nem költő (ellentétben Arany Istókjával a *Második ének*ben, aki maga is költő, és akit a világ maga alá gyűr), ha van különös sajátja, akkor az belső, sugárzó kedélye: „Reggelenként szép virágbokréta, / Nap hosszában tarka víg beszéd... / Hej dicséri az öreg az ifjú / Elméjét, a lyány pedig szívét!”⁸¹ A végkifejlet annyira mese-szerű és mégis annyira valóságos az Istókban rejlő derű révén, hogy ekként szinte mágikus hatás eredményével kellene számolni. A korábbi vándorlás elején arról értesülünk, hogy Istók rendelkezik ilyen különös, szinte természetfölötti befolyással. Riedl így látja Istókból kiáradó természetét: „A ki maga boldog, az még nem érte el a valódi boldogságot, a mely abban tetőzik, hogy maga körül boldogokat terem. Így tesz Bolond Istók, a ki a szomorú elhanyagolt tanyából, boldogtalan lakóiból nyájas otthont és boldog családot terem.”⁸² Emiatt lesz a pusztai vándorból életvidám, találékony, furfangos „garabonciás”, aki képes a világot is befolyásolni kedélyével: „Végre is a mérges felhő / Szégyent vallva távozik, / S szivárványos lett talán az / Ifju kedvétől – az ég.”⁸³ A költő, a bohém művész pedig *tárgyasult* kedélyével, költészetével képes a világot befolyásolni, érzelmeket, világértelmezést *fakasztani*.

E kissé hosszúra nyúlt kitérőben igyekeztünk közelebb férkőzni Petőfi Bolond Istókjának alakjához, azzal a céllal, hogy felfedezhessük benne a Litvák figurájával való közös vonásokat. Kétségtelen, hogy Litvákban több van Petőfi transzcendentalitással – ami elsősorban, sőt többnyire a kontextualizált recepció világának jellemzője – kacérkodó, immár bohémnak (inkább, mint csavargónak) tekinthető figurájából, mint Arany valójában költő, de mitikus hősnek semmiféleképpen nem tekinthető alakjából.

A bohém, vándor Litvák dallal hódít: „Szent Moszkva látta őt híre nőttében, / Varsó és Bród, Kiev hódolt neki; / S amely mosakszik tenger kék vizében: / Riga, a szép, ma is emlegeti. [...//...] A kinor, síp, a hárfa, cimbalom, / A nagy zsoltáros minden hangszere / Felujjongott e bársony ajkakon / És szívét, elmét megejtett vele.”⁸⁴ Kiss Józseftől nem idegen ez a felfogás: „Irigylem, aki a dal révén nyertes: / Egy asszonyszív a legszebb nyereség! / A nagyapám, nálamnál szemesebb – / Egyszerre mindjárt százat szeretett.”⁸⁵ Az utolsó szakaszban önéletrajzi adalékot szőtt az elbeszélésbe, hiszen legszebb szerelmes verseinek, a *Noémi-ciklus* darabjainak műzsája először költészete iránti rajon-

⁸⁰ *Bolond Istók*, 155. versszak.

⁸¹ *Bolond Istók*, 159. versszak.

⁸² RIEDL, i. m., 171.

⁸³ *Bolond Istók*, 17.

⁸⁴ *Honfoglalás, III = Legendák*, 41.

⁸⁵ *Uo.*, 42.

gással telve levélben kereste meg a korosodó költőt, aki lánggra lobbanva viszonozta érzéseit, s hosszú ideig nem is találkozáván, csak levélkapcsolatban álltak egymással.

*

A Bolond Istók-alakok közül kétségkívül szellemiségében és alaphangulatában Arany Istókja áll legtávolabb Litvák figurájától, amellet, hogy a verses regény műfaji és formai szempontjait figyelembe véve mindenképpen a *Legendák* mintájául szolgált.

Az *Utolsó ének*ben adódó találkozásuk Litvák alakját *átírva* rokonságba hozza a Bolond Istók-i irodalmi hagyomány egészével, s az annak gyökerénél fellelhető népi szállóige értelmezéseivel is. Az *Utolsó ének*ben ennek a népi hősnek az értelmezési hagyománya jelentős mértékben beleszól magának Litvák alakjának az eszményíthetőségébe is.

Midőn Litvák hamarabb elkészülve a felelettel monológiát előadja, Istók őt félbeszakítva ismét szerepet kap: „És Bolond Istók rápirít az aggra: / Hagyd abba, öreg: a bolond én vagyok! / Egymást szapulni háládatlan babra, / Neked mindenben igazat adok.”⁸⁶

Mire mondja Istók, hogy ő a bolond, megtudhatjuk, ha *elolvassuk*, mit sorolt fel Litvák.

Ezek nagy része egyáltalán nem sorolható bele a „zsidó szenvedéstörténetbe”.

A monológ első két versszaka két fogalomnak a természetrajza: a szabadság és az önálló alkotó szellem allegóriájáé; némileg Litvák és Istók párbeszéde is emlékeztet Arany *Első ének*ében az allegorikus alakok látogatására a csőszkunyhóban (azok meg, mint a machbeti boszorkányok vetélkednek élet és halál fölött). A beszélő ősiségét Ábrahám előttre teszi, vagy magának Ábrahámnak az idejére, elvégre a zsidóságot onnan számítják, midőn az Úr városbéli Ábr(ah)ám hinni kezdett Jehovában: „Már voltam, mikor Bál volt az egyisten”. „Mikor Néró a kanócot dobta, / Reám fogták, én türtem hallgatag...”, ami a kora kereszténységre is érthető. „Lágyécomból mártírokat ontva / Egy új hatalmas istenség szakadt, / Kevésbé zord, de lágyabb, tetszetőbb, / Mint kit imádtak a megkövezők.” – utalás a kereszténység létrejöttére. Ahogy azonban az idő előre halad, a szakaszok megtelnek a zsidóság középkori és további történetére vonatkozó ismertebb utalásokkal. Midőn Istók közbevág, a bolond kifejezés az előző monológ után az „elesett”, „szerencsétlen” jelentést veszi fel. Nemkülönben, hogy hozzászól: „Lásd, van aki mindig bevág a hatra, / Bár az esélyek nem mindig nagyok: / Gusztus dolga minden e világon, / Hol lépten-nyomon fenyeget a zátony...”⁸⁷ Ennyiben sokban emlékeztet Arany *Második ének*ének Istókjára. S így a két alak egymás-

⁸⁶ *Utolsó ének* = *Legendák*, 93.

⁸⁷ *Uo.*

mellettségében maga Litván is elveszti a textualitáson kívüli konkrét valósághoz való viszonyíthatóságát. Ugyanez vonatkozik Arany *Bolond Istók*jában a humorfelfogás önmagához való viszonyára is.⁸⁸

⁸⁸ Riedl Arany humorfelfogásának tárgyalása kapcsán különbséget téve az „alanyi és tárgyilagos” humor között (a *Bolond Istók*ra és a *Toldi estéjére* vonatkoztatva) voltaképpen az „önmagát ábrázolás” és a „magasabb szempontú” részvétet is elegyítő szemlélet közti távolságot is jelzi. Z. Kovács Zoltán kissé megtévesztőnek érezve e különbségtétel utóbbi kitételét, megjegyzi: „A voltaképpeni objektivitás és a humor fogalmai kizárják egymást, mivel a humoros hősben a szerző a részvét által valamilyen módon mindig önmagát is ábrázolja.” Z. KOVÁCS Zoltán, *Arany humor, Arany János, Bolond Istók és a humor* = Z. K. Z. – MILBACHER Róbert, *A maradék öröme*, Budapest–Szeged, Osiris–Pompeji, 2001 (deKON-KÖNYVEK), 156–157. Ha ez így helytálló, kétséges, hogy ezekben az esetekben egyáltalán humoros hősökről beszélhetünk-e, hiszen így az esetlenséget vagy élheteretlenséget (*Második ének*) mindig magyarázza valami, ha más nem, az ideák iránti kötelező tisztelet (ez a *Toldi estéje* és a *Jehova* alapproblematikája – a szándékolt magatartás és az ellenében álló kor szelleme, viszont Jób, a *Jehova* hőse egészében tragikus hős, akár az Arany János-i humorra való legkisebb utalás nélkül is). S ha a *Második ének* hőse mégis humoros figurának tekinthető ugyan, ámde erősebb benne az ideák világához ragaszkodó, álmait kergető hős, mintsem a csetlő-botló élheteretlen alakja. Előbbi sajátos, s a magyar irodalomban meghonosodott alaphangulatú szereplő magatartása szinte kötelességszerűen és kifejezetten jellemző a kiegyezés utáni irodalmi hősökre. Nem egy Mikszáth-hősben is erre ismerhetünk.